谭霈生文集

论文选集 II

中国戏剧出版社

ISBN 7-104-01958-8
9 787104 019589 >
全六册定价:198.00元

谭霈生文集

论文集 II

中国戏剧出版社

图书在版编目（CIP）数据

谭霈生文集/谭霈生著．—北京：中国戏剧出版社，2005.2

ISBN 7-104-01958-8

Ⅰ.谭...　Ⅱ.谭...　Ⅲ.①谭霈生—文集 ②戏剧—文集 ③电影—鉴赏—中国 ④电视—艺术—鉴赏—中国　Ⅳ.①J8-53 ②J905.2-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字（2004）第 117835 号

谭霈生文集·论文选集Ⅱ　　**谭霈生　著**

中国戏剧出版社出版

（北京市海淀区北三环西路大钟寺南村甲 81 号）

（邮政编码：100086）

新华书店北京发行所　经销

北京泰山兴业印务有限责任公司　印刷

00 千字　880×1230 毫米　1/32 开本　85.25 印张

2005 年 2 月第 1 版　2005 年 2 月第 1 次印刷

印数：1—1500 册

ISBN 7-104-01958-8/J·841　　全六册定价：198.00 元

写在前面的话

丁　涛

《谭霈生文集》分为六卷本。

其中，《戏剧本体论》（第 6 卷）是首次刊印出版，其余的均为旧作。

《论戏剧性》的第一版由北京大学出版社于 1981 年出版，修订本在第一版的基础上做了一些补充，于 1984 年由北京大学出版社再版；本文集中的第一卷《论戏剧性》，是将再版的《论戏剧性》与另一册书《戏剧艺术的特性》合并而成一本。《戏剧艺术的特性》于 1985 年由上海文艺出版社出版。文集中的第二卷为《世界名剧欣赏》，于 1983 年由湖南人民出版社出版。第三卷为《电影美学基础》，于 1984 年由江苏人民出版社出版。《论影剧艺术》由湖南文艺出版社于 1986 年出版。《论影剧艺术》虽然独立成书，但实际上是本论文集，是出版社自己从发表在各类杂志上的散篇论文中编选辑录而成，以书的形式出版，故未标明各篇原载何时何处。此次又辑录了谭霈生教授从上一世纪 80 年代以来发表在各报刊杂志上的部分论文，结集为第四卷《谭霈生论文集 1》与第五卷《谭霈生论文集 2》。《论影剧艺术》一书合并在第四卷《谭霈生论文集 1》中。新作《戏剧本体论》是在《戏剧本体论纲》的基础上扩充而成的。《论纲》曾于 1988—1989 年分四期连续发表在黑龙江《剧作家》杂志上。后中国戏剧出版社决定出版，小样已打出，因种种变故，终被退

稿。这一拖延就是十来年。这期间，谭霈生教授没有急于再出版，索性潜下心来反复思考和反复论证自己的理论观点，索性经受一下时间的沉淀与检验。此次《戏剧本体论》作为文集的第六卷出版。

谭霈生教授的学术思想可分为前后两个阶段，第一阶段的思想主要体现在《论戏剧性》一书中，而《戏剧本体论》则体现着第二阶段的主要思想，在《论戏剧性》之后发表的《戏剧艺术的特性》一书，可视为两个阶段的过渡。

《论戏剧性》是谭霈生教授的第一部重要专著，完稿于1979年，出版于1981年，这表明，有关"戏剧性"的思想产生并成熟于前20年，即粉碎"四人帮"之前。而"本体论"的思想形成于新时期，是《论戏剧性》思想的进一步发展与完成。可以说，从《论戏剧性》到《戏剧艺术的特性》到《戏剧本体论》，谭霈生教授完成了自己的独立的戏剧理论。谭霈生们是幸运的，就在他们进入不惑之年，终于迎来了一个可以发挥个人才华、成就自己学术的新时期。

《论戏剧性》从出版迄今，始终受到人们广泛的关注。该书最先的影响主要发生在戏剧创作界，不夸张地讲，《论戏剧性》几乎成为众多剧作家案头必备之书，也就是说，人们更多地是从"编剧法"的角度来对《论戏剧性》加以理解与接受的。确实，当时代发生巨变，当整个创作界面临着调整及转变创作路向的时刻，《论戏剧性》无疑为诸多困惑着的剧作家们提供了适时而有力的帮助指导。然而，这里存在着一个基点必须弄明白，即，《论戏剧性》是在何种意义上对当代创作实践产生着巨大的影响？可以确定的是，《论戏剧性》不是一部通常意义上的编剧技法，如谭教授本人在《再版后记》中所言，原本的意图就"不想写成一本包罗万象的'编剧概论'"，"我写这本书的意图在于：围绕'戏剧性'这个审美概念，从美学的角度探讨现实主

义戏剧创作的规律”。可见，对戏剧艺术自身的内在（而非外在）规律进行深入地研究，是谭教授给自己确立的唯一的理论使命。

置身于“以阶级斗争为纲”、“政治标准第一、艺术标准第二”的年代中，却将自己的探索目光转向艺术自身的规律，充分显示出探索者理论上的勇气胆识及艺术上的品位素养。回到艺术自身的内在规律的研究上来，这是具有时代意义的伟大转向。不要忘记，自梁启超于20世纪初发表《论小说与群治的关系》一文以来，整整一个世纪，中国现代文学艺术便被定格在了为政治服务的从属地位上。追寻艺术自身规律的目光，将谭教授引领出“革命——政治”化的主流话语的樊笼，不再受意识形态的拘囿，而返身回到戏剧文本（剧作）。于此，戏剧文本获得了独立自主的存在意义，戏剧文本成为直接的研究对象，“戏剧性”便由此处而被凸现出来。

谭教授的戏剧思想对我国创作界理论界的影响是具有方向性的、深远意义的影响，这已由20年的实践所证实。当年，新时期的戏剧面临着急迫的有待解决的课题：诸如从写政治、写路线、写政策回归到“写人”上来；寻找回艺术自身的独立品性；怎样写出真正的“戏”来，等等，而《论戏剧性》的问世，便以它那特立独行的体例而令世人耳目一新，为之一振，如春风雨露般恰好解了戏剧界的饥渴，滋养了人们的心田。谭教授将人们的视野引导到戏剧文本的内在结构构成上来，从结构的各基本要素入手，去追寻“人”的意义。《论戏剧性》要告诉人们的，用一句话总括起来说，就是：只有具有内在意义的戏剧的各构成要素，才称得上是具有了“戏剧性”。具体到戏剧创作实践，《论戏剧性》首先对抗和动摇的，就是风行于我国创作界多年的权威性的“冲突论”定律。不难看出，这是一场真正的深刻的革命！然而，这场从根本上转向的革命却悄没声息地、不事张扬地

进行着，其实，这很正常，因为，这是戏剧自身的事，是发生在人的心灵深处的转变。

大概从1983年开始，最新的西方人文学科方面的译作大量面世，人们得以广泛地了解当今世界的方方面面……。得益于时代的开放，谭教授终于有机会弥补信息上的欠缺，阅读到西方戏剧方面的新作，特别应该注意的是，他花了大力气潜心研究现代派戏剧，因为谭教授意识到，现代派戏剧既是对自己的戏剧理论思想的挑战，也给了自己理论创新发展的一次大好机遇。1987年末，谭霈生教授在《人民日报》上发表了题为《关于戏剧本质的再认识》的论文，首次提出崭新的“情境论”的戏剧理论思想，后在《戏剧本体论纲》长篇论文中将这一思想加以阐述。

“情境论”是对包括现代戏剧在内的戏剧实践的理论概括，是对世界戏剧理论的进一步发展；但对我国戏剧界来说，则显得超前了些。因此，与对当年《论戏剧性》的态度不同，人们对“情境论”表现出的更多的是困惑不解，甚至是反对的意见，即使那些持赞同并追随“情境论”观点的人们，在接受理解和运用该理论时，也存在着极大的难度，甚至偏差。出现这种现象，实属正常。

就谭教授本人的思想而言，“情境论”既是《论戏剧性》的发展，也是它的完成。笔者曾于90年代初撰文认为，《论戏剧性》是部经典的“形式——结构主义”的著作，“索绪尔的一个十分著名的思想，即指出：语言的意义依赖于一个符号与其它符号的关系，而不依赖于它与外界事物的关系。在《论戏剧性》中，通贯着结构主义语言学的这个基本观点”①。众所周知，形式——结构主义是西方20世纪重要而强大的文化思潮之一，曾

① 见拙作《关于情境理论的评述——从〈论戏剧性〉到〈戏剧本体论纲〉》，发表在《剧作家》1990年第6期。

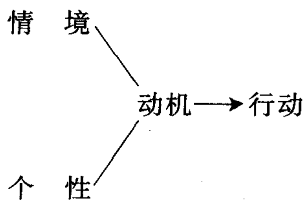
于50、60年代风靡一时。谭教授抓住并提出“戏剧性”，无疑将我国戏剧理论的研究提升到了20世纪世界学术的水准。《论戏剧性》的出版，标识着我国戏剧理论的研究从此走上了独立自主发展运行的轨道。因此，无论从哪方面来说，《论戏剧性》都是一部开先河之作。

“《论戏剧性》从戏剧作品的表现手段和结构入手，即抓住形体动作和‘说话’，而‘说话’又包括对白、独白、旁白、沉默造成的停顿，以及音响等，并把动作与作品中的冲突、情境、悬念、场面等这些构成要素融合起来，阐述其中所表现出来的人物的内在生命意义和价值。总之，凡是内含着人物的心理、人物命运趋势的手段和构成要素，方能称得上具备了戏剧性。”① 然而，《论戏剧性》的局限也正在于此，它的理论构架还停留在手段与构成要素上，缺少结构构成的“整体性”，而戏剧的实存，必定要以“有机的整体”形态而获得，那么，戏剧的“有机整体”是什么呢？谭教授告诉人们，它就是“情境”。所以，谭教授认为，戏剧的本质是“情境”；所以，他将自己的“情境说”定名为戏剧的本体论。

“众所周知，结构主义所要解答的问题是，整体与成分之间的关系，在认识过程中心理模式的作用，认识模式的可变性，模式与结构的不同与联系等。无独有偶，谭教授恰是从这些方面阐述戏剧情境的。”②戏剧的有机整体，必定是手段与目的、形式与内容、结构与功能的完整统一；从存在的角度把握戏剧，形式和形态则是戏剧艺术文本得以实现的现实性所在。因而，戏剧形式与戏剧形态便成为《戏剧本体论》一书的基点和核心问题。谭教授发现，“情境”是戏剧作品的完整的形式，是戏剧艺术独具

①② 见拙作《关于情境理论的评述——从〈论戏剧性〉到〈戏剧本体论纲〉》，发表在《剧作家》1990年第6期。

的结构形态，是现实的戏剧语言存在。动作、悬念、冲突、场面等等这些构成要素在《戏剧本体论》中，是作为各个成分与情境的关系（也就是部分与整体的关系）加以研究和阐述的。而贯穿其中的逻辑模式，被谭教授表述如下：



谭教授还用“情境论”去重新解释艺术的“再现”与“表现”，以及导表演理论及观众接受等理论。总之，谭教授创立的“情境论”，是对包括现代派戏剧在内的戏剧实践的理论概括，是对戏剧本质的揭示，同时，也把以往所有有影响、有价值的戏剧理论包容于自身，使它们成为“情境论”的一个特殊情况，从而奠定了新戏剧理论的坚实而广泛的根基。

长期以来，谭教授一直大声疾呼并倡导“人学”，旗帜鲜明地反对为害文学艺术多年的“庸俗社会学”，力主戏剧应该回归人性，应该研究人性，抒写人性，表现人性，在这一方面，他是70年代末中国思想解放运动的先导者之一。可以说，“人”的思想贯穿着他的理论思考的始终，但是，谭教授最值得人们重视的“人学”思想，还是他的“情境理论”。他指出：“在戏剧中，剧作家则是要寻求与个性相契合的环境，并把它定性化为具体的情况，使主体的命运与个性的潜能相一致。也就是说，剧作家应该为个性寻找能使之自满自足的情境。”谭教授所阐发的“人与情境相契合”的观念，已然不属于传统的人本主义范畴，中心点从人转到了“情境”。这使得谭教授的思想理论汇入到了现代文

化思潮的洪流之中。

在谭教授的理论体系中，《世界名剧欣赏》及《论影剧艺术》的重要性并不亚于《论戏剧性》及《戏剧本体论》。可以讲，世界经典剧作既是谭教授理论研究的对象，更是谭教授理论建构的立足点和不可或缺的组成部分，甚至可以看作是谭教授戏剧理论思想的诞生地。不妨回顾一下，谭霈生教授生于1933年，1952年（是年19岁）进入中央戏剧学院学习，5年后，即1957年毕业留校任教，正赶上轰轰烈烈的“反右运动”……谭教授像他的同代人一样，是在一个接一个的政治运动中度过了自己最可宝贵的青春年华。幸运的是，1959年谭教授进入了由何其芳先生主持带班的文学研究班学习，该班为中国社科院文学所与中国人民大学中文系合办，后于1962年毕业返回中戏任教。1976年粉碎“四人帮”时，谭教授已43岁。在此，回顾大家都有的共同境遇，无非意在提醒人们不要忽略，正是在那样的几乎与世界隔绝的、完全闭塞的、教条武断、极其狭隘的学术环境中，谭教授独立地走上了“形式——结构主义”的学术之路，完成了理论及方法的创新。这实在令人惊叹和敬慕——这几乎是个不可思议的奇迹！那么，奇迹是怎样被创造出来的呢？笔者认为，“奇迹”的策源地就是谭教授自身的卓越的艺术鉴赏力。当年，谭教授唯一可以凭依的，只有他自己的审美鉴赏力——审美判断力，是艺术鉴赏力而不是其它，促使谭教授迈出了决定性的关键一步，即将戏剧文本从社会意识形态中剥离了出来，使其获得了独立自主的存在。另一方面，依据着自身的审美鉴赏力，谭教授首先重新建构的是自己的阅读视界，拒绝了主流的权威批评模式和批评话语，并与之彻底决裂。于是，重新阅读世界名剧便成为理论研究的出发点和立足点。正是以这同一视点，谭教授对既往的戏剧理论（在当时条件下所能见到的）一一予以重新的梳理和扬弃。于是，《论戏剧性》由此而诞生，同时，《世界名剧欣赏》一书也由阅读笔记整理而成。

上一世纪80年代中，“主体性思想”、“形式更新”、“人学”曾是彻响在戏剧界上空的三个最强音，深究起来，莫不与康德哲学思潮有关①。而构成康德主体性美学的核心就是审美鉴赏力审美判断力。同思维与意志一道，审美鉴赏力是人的三大最基本的重要能力。在康德看来，首要的不在于去认识美的本质，而是应当追问主体是否具有欣赏与判断美的能力素质。反思文艺“极左”路线所造成的灾害，最深重的莫过于对人的审美鉴赏力的摧残与戕害了。“形式更新”与“人学”思潮同样也与康德密不可分。当然，提及康德，并非意指谭教授受康德思想的影响云云，而是提出一个重要的话题。说到此，有必要指出一个事实，即，长期以来很多人忽视了，谭教授其实是一位形式——结构的戏剧理论大师。

一位戏剧界的学者及其著述，能够引起了越来越多的戏剧之外的学界中人的兴趣和重视，绝非偶然，这说明，他的著述中有着时代所关注的共同的文化热点。越来越多的人们认识到，谭教授的著述中，除了戏剧的意义价值外，还具有方法论的、美学的、哲学的重大意义。今年（2003年）10月5—7日在京召开的“谭霈生戏剧理论研讨会”上，诸多与会者在自己的论文宣读中，对谭教授的理论思想进行了多层面多角度的阐释，已然充分认识到谭教授理论思想的多重意义。

受谭教授之托，为《文集》写了些话，放在前面，算是对《文集》出版的一些说明，以及对谭霈生理论思想的大致勾勒，谈不上评价。如若能对读者多少有所裨益，这番话就不算多余的了。

我想，《谭霈生文集》的出版本身就是意义。

---

① 1979年李泽厚先生出版了《批判哲学的批判——康德述评》一书。1981年召开了为纪念康德《纯粹理性批判》出版200周年的全国性会议。在会上，李泽厚宣讲了题为《康德哲学与建立主体论纲》的论文。新时期在我国出现并传播开来的“主体性”思想固然与上述事件有关，但深层次的原因应来自于时代精神内在的需要，康德对我国当代思想界的强大影响是显而易见的。这是很值得研究的现象。

目　录

清除戏剧中的庸俗社会学

一

当前，“思变”、“求新”是我国强大的社会驱力。反对保守，勇于革新，已经成为一个引人注目的潮流。在这个时代潮流中，戏剧界的很多有志之士都在思考这样一些问题：应该怎样看待我国戏剧的现状？如果确认中国戏剧存在着危机，那么，它的根本原因是什么？振兴我国戏剧艺术的关键是什么？

前两年，针对广大观众对戏剧演出剧目冷淡的现象，戏剧界有一种说法：造成戏剧危机的主要原因是电影和电视剧的冲击，特别是，由于电视剧具有得天独厚的群众性，在它面前，戏剧已经失去了竞争力，其前途很不乐观。有人甚至认为：从危机可以看到，戏剧这种艺术样式已经衰老，很可能会消亡。我认为，这种悲观的论调是没有根据的。姐妹艺术之间的相互竞争是存在的。电视剧诞生以后，在与戏剧争夺观众这方面，确实是一个可怕的敌手。一位苏联的电影剧作家说过：一部中等水平的影片在发行的头几个月里所吸引的观众，就相当于莫斯科艺术剧院有史以来所拥有的观众总数。再进一步，一部普通的电视剧播放一次所拥有的观众总数，更是一部话剧剧目所无法比拟的。然而，承认这种事实，并不意味着否定戏剧可以继续存在下去的可能性。

戏剧原有的“群众性”，或许已经让位给电影和电视剧，但是，这也并不意味着它自身的消亡。每一种艺术样式能否存在下去，取决于它在竞争中是否具有某种优势。如果戏剧在与电影、电视剧的竞争中进一步意识到自我，发现自己独立的品格，就可能保持、发展自己的竞争力。戏剧艺术尽管已有两千多年的历史，但它并未衰老。在很多国家，例如在苏联，尽管电影和电视剧的水平很高，加给戏剧艺术的压力更大，但它仍然藉助不断出现的成功作品，显示着自己的艺术活力。有些剧目初演场次有四、五百之多，有的甚至超过千场。观众热爱戏剧艺术的情感并没有消退。这些例证可以说明，在世界范围内，戏剧艺术本身并没有发生危机。我国戏剧的危机，有其特殊的原因。“危机”的信息来自剧场，来自观众。而观众对很多上演剧目的冷淡，主要原因又在于剧目的质量。首先是剧本的质量不高，不能为演出提供好的基础。与此同时，演员表演艺术的质量也令人忧虑，在戏剧艺术中，与观众直接交流的是演员的表演艺术，这一环节失去了强大的魅力，也就很难把观众吸引到剧场里来。

如果我们承认戏剧与电影、电视剧之间存在着争夺观众的问题，而戏剧由于欣赏方式的特殊条件在竞争中又处于不利地位；那么，戏剧艺术就不能继续靠剧目数量取胜，而是必须不断提高演出剧目的质量，凭借它所独有的巨大的艺术魅力，把观众从电视机旁吸引到剧场里来。

既然振兴我国戏剧艺术的关键在于创作和演出的质量，就这一关键问题进行研讨，也就成为当务之急。近几年来，以正视戏剧演出状况不景气的局面为契机，有不少编剧、导演在创作实践中广泛地进行探索，与此同时，在全国范围内展开了一场关于戏剧观念问题的讨论。在这场讨论中，由于个人观察的角度不同，深入的层次不同，提出了不同的观点主张。这是自然的。比如，有些同志认为：中国话剧早在30年代就形成了自己的“战斗传

统”，由于这一传统被丢弃了，观众也就丢弃了戏剧。因此，首要的课题是恢复和继承这个传统。有些同志针对我国话剧在表现形式上僵化、呆板的状况，认为它不适应新时代的要求，因而强调形式革新的重要意义。有些同志针对由于片面强调“客观反映生活”而造成的种种问题，强调作家在创作中的主观作用，强调充分发挥剧作家的主体创造性。有的同志针对“工具论”长期统治戏剧创作造成的种种后果，强调戏剧作为一种艺术的基本规律应该受到尊重，呼吁为确认戏剧艺术自身的品格而努力。我个人认为，仅从某一个角度来看，这些主张都有现实的针对性，也都是合理的。或许正是因为如此，也有人认为：把几种主张综合起来，可能就全面了。我想，问题并非如此简单。如果承认我国话剧艺术害的是多发症、并发症，就不能采用头疼医头、脚疼医脚的处方，关键在于找到根本的病因。

中国话剧目前发生的危机，有它的必然性。要振兴中国话剧艺术，应该立足于它自身的特殊性，对症下药。外国的经验很值得借鉴，但也不能忽视人家已经明确、解决的问题，我们却需要经过艰苦的努力才能解决。套用别人某些局部的经验，追随别人走过的路程，并不是明智的。

研究戏剧的现状，不能割断历史。为了找到戏剧发生危机的根本原因，寻求振兴戏剧的出路，对我国话剧发展的历史进行反思，是很必要的。

二

反思，往往是痛苦的，也可能是很难的。在过去，例如50、60年代，客观环境并没有为这种反思提供必备的条件，现在，条件提供了，这项工作却需要戏剧界自己去做。

我国话剧界流行着一句话：继承和发扬我国话剧的现实主义战斗传统。这句话，既包含着对中国话剧历史经验的总结，又表明了对发展方向的标定。然而，这句话本身的科学性，很值得怀疑。我想从这个流行的口号谈起。

认真地说，中国话剧的传统是多元的。在本世纪初，西方剧坛正处于多种流派交替出现、争存竞荣的局面。在“五四”新文化运动的浪潮中，一部分文学家、戏剧家放眼世界，广泛介绍西方的戏剧。在这中间，一个普遍性的趋势是“归向易卜生”。在易卜生的大量剧作中，首先被介绍过来的是几部“社会问题剧”。介绍者的着眼点在于易卜生剧作中的社会批评精神。胡适指出：“易卜生把家庭社会的实在情形都写出来，叫人看了动心，叫人看了觉得我们的家庭社会原来是如此黑暗腐败，叫人看了觉得家庭社会真正不能不维新革命——这就是‘易卜生主义’。”在“易卜生主义”的口号下，一批问题剧相继问世。正像当时有人所指出的：我们的社会问题剧作家，还是“只知道社会问题，却忘了剧”，他们“所承袭的只是一些 Ibsen 主义或 Ibsen 口号，并且勉强把这些主义和口号装到他们所作的未成熟的剧作里面去”。但是，在这一时期，确实形成了一种明确的观念：戏剧是“推动社会前进的一个轮子，又是搜寻社会病根的 X 光镜”（“民众戏剧社”宣言）。同时，与这种观念针锋相对的是另一种主张：“戏剧是艺术的，而非主义的”，“以艺术动人，胜于以主义动人者万倍。”（宋春舫）“不知道探讨人心的深邃、表现生活的原力，却要利用艺术去纠正人生，改善生活”，这乃是“艺术人生，因果倒置”（余上沅）。当然，在当时和以后，后一种主张被看作是“唯美主义”、“艺术至上主义”而遭到反对，而且也没有发生很大影响。在这一时期，西方现代派戏剧，例如表现主义戏剧、象征主义戏剧等等，也曾受到文学界、戏剧界的重视。田汉的早期剧作曾受到象征主义的影响，郭沫若曾倾心于

德国的表现主义戏剧，并在创作实践中进行探索。众多流派的广泛影响，曾经使中国早期话剧创作呈现出多色彩的局面。但是，这种局面并没有延续多久。到30年代，以“左翼剧联”为标志，中国话剧很快形成了自己的“战斗传统”。其主要特点是：戏剧与现实革命斗争紧密联系，及时反映各种社会矛盾，及时提出为广大群众迫切关心的社会问题，反映人民群众的呼声，鲜明的政治倾向性和革命性，等等。这种精神，在革命和战争年代里表现得更为强烈。对中国话剧运动说来，这个在特定历史年代里形成的战斗传统，很值得珍惜。在革命和战争年代里，特别是当国家、民族处于存亡关头的年代里，广大群众能够从演出剧目中感受到民族的情绪、共同的意志，就可以得到满足，因而，这类剧作和演出就能够获得强烈的反响。在珍惜中国话剧的“战斗传统”的同时，还必须看到，并不能把这个传统与“现实主义传统”混淆起来。实际上，现实主义，无论是作为一种创作原则，还是作为一个流派，它都有自身的美学要求。战斗传统，无论是强调直面人生、直面社会现实的原则，还是强调戏剧的政治倾向性和革命性，都还只是注重戏剧的政治功利目的，而并不包含着对戏剧应有的审美原则的确认。如果说，在革命和战争年代里，广大观众的普遍心理是满足于政治上的共鸣，而并不强调审美的要求；那么，我们决不能因此而认为前者必然包容后者。对30、40年代的众多剧目进行考察就可以发现，“现实主义”与“战斗传统”常常是分离的。属于“战斗传统”的众多剧目，并非全都是现实主义的作品。现实主义剧作家曹禺的剧作，在某一个时期内，并不被公认为完全符合战斗传统的要求。夏衍在30年代先后写了《赛金花》、《秋瑾传》和《上海屋檐下》等剧作。后来，他自己总结说：写前两部剧作时，“主要是为了宣传和在那种政治环境下表达一点自己的对政治的看法。写《赛金花》，是为了骂国民党的媚外求和，写《秋瑾》，也不过是所谓

‘忧时愤世’，因此，我并没有认真地、用严谨的现实主义去写作”。他自己认为：写《上海屋檐下》，“是写作方面的一个转变”。对夏衍说来，这个转变是非常重要的。但是，他的这部现实主义剧作，有时却被“战斗传统”所排斥，并曾一再受到批判。实践已经证明，把“现实主义战斗传统”作为一统的口号，可能导致戏剧与现实革命斗争的紧密联系以及戏剧的政治功利目的，等同于现实主义的美学要求，用前者取代后者。

建国以后，“为政治服务”成为发展戏剧艺术的总方针，在“继承现实主义战斗传统”的口号下，实际上所重视和继承的只是“战斗传统”的某些因素，而且又把它们绝对化、极端化了。在50、60年代，要求戏剧直接配合不同时期具体的政治任务和社会宣传任务，成为一个约定俗成的创作原则。值得注意的是，就连我国戏剧界的老一辈剧作家，也由原来的现实主义道路转向这一原则。至于在50年代涌现出来的一些新的剧作家，也是从这种创作原则起步的。在这段时间内，戏剧由“为政治服务”，发展到密切配合某个时期具体的政治任务和社会宣传任务，实际上乃是把戏剧变成了一种政治宣传的工具。与此同时，戏剧作为一种艺术样式的基本规律，戏剧艺术的独立品格被忽视了。

当然，“工具论”作为一种漠视艺术规律的理论主张，在把它运用于创作实践的时候，必定会造成种种后果。当人们正视这些后果并运用艺术规律去检验创作实践的时候，必定会对“工具论”发生怀疑。1956年在第一届全国话剧观摩演出会期间，有很多同志曾针对话剧创作中公式化、概念化的倾向发表意见。1961年前后，周恩来总理适应经济领域整顿、充实、巩固、提高的方针，也力图对指导文学艺术工作的方针进行调整，在北京文艺工作座谈会上，他针对话剧演出的状况指出：“话剧不能被人接受”，主要原因在于“不承认基本规律”。他还说：“各种事物都有它的客观规律，艺术也一样。要认真地加以研究，加以摸

索，许多经验要认真地加以总结。希望在这次会后，大家都来研究规律。”在同一时期，夏衍在总结文学、电影、戏剧创作中的问题时从另一个角度指出：“多少年来，我们的作家们都在讲现实主义”，“可是，我们也应该清醒地看到，在我们的作品中，还非常缺乏严格的、严谨的现实主义的创作态度和方法。”（《写电影剧本的几个问题》）明确指出作品中缺少真正的现实主义，也正是对“工具论”的怀疑，以及对艺术规律的确认。当然，在那个时期，戏剧界并未能完成“研究规律”的任务。如果说1961年文艺工作座谈会后曾造成一种讨论问题的空气，它很快又被随之而来的政治运动冲掉了。

戏剧中的“工具论”与“庸俗社会学”是一脉相承的。戏剧中庸俗社会学的主要表现是：把社会学的内容等同于戏剧的内容，把社会学的目的等同于戏剧艺术的目的，把戏剧作品变成社会学观念的形象图解，也可以说，它是以牺牲戏剧艺术自身的规律和独立品格为代价的。应该说，在50、60年代，“工具论”和“庸俗社会学”在我国戏剧领域曾居于统治地位，在各个艺术部门中，戏剧是受灾最重的部门，加给它的精神枷锁也是最沉重的。它们在创作实践和理论批评中的影响，也是多方面的。

比如，由于把戏剧艺术的内容等同于社会学的内容，由于片面要求剧作家用急功近利的观点处理戏剧与政治、与社会现实的关系，剧作家的生活视野和选材的角度，被禁锢住了，显得十分狭窄。在相当长的一个时期内，农业社会主义改造运动中写“办社”的问题，“大跃进”来了写“大跃进”，在推行某种政策时，则出现不少“政策戏”……有很多剧目，其题材内容本身就是非艺术的。即使有些剧作家从审美的视觉选取题材，也往往被狭隘的社会观念所扭曲。这类剧目尽管也可以承担某种宣传任务，却缺少真正的艺术力量和长久的生命力。

又如，在某个时期，戏剧界曾强调“人学”这一口号，强

调塑造人物形象的重要性。然而，由于庸俗社会学的统治，我们的人学观念也是片面的。苏联曾经出现所谓“典型 = 社会本质”的观点，它对我国戏剧创作和理论批评也有深重的影响。在戏剧创作中，片面的“人学”观也有多方面的表现：根据简单化的阶级分析方法，把人物变成某种阶级本质的化身；只重视表现人物的社会行为，而忽视心理的深度；在开掘人物的行为动机时，只停留在某个阶级、阶层、集团的共同意志，而不能深入个别人物特殊心理世界的内层；只重视让人物体现某种社会原则，而把真正的“人学”作为禁区；等等。由于“人学”观的片面性，所造就出的大都是概念化的人物。

再如，我们一直坚信“没有冲突就没有戏剧”这句名言，但是，无论是从理论上解释戏剧冲突的内涵，还是在创作实践中对戏剧冲突的构思和处理，也往往是遵循单一的庸俗社会学观念，而忽视戏剧艺术特性的制约性。因而，在某一个时期形成这样的观念：戏剧冲突 = 社会矛盾。这种观念不仅引申出戏剧创作中的一个公式，而且也成为戏剧批评中一个通用的方法。在很多剧目中，常常是根据某个时期某种社会矛盾的观念直接构成“戏剧冲突”，让人物去说明、图解社会矛盾的观念。在戏剧批评中也可以看到一个流行的公式：作品的思想价值 = 重大社会矛盾 = 重大社会问题。这种庸俗社会学的公式，使我们的戏剧批评多是被简单化了的政治批评和社会批评，而忽视了美学的批评。

在50、60年代，也曾出现具有一定审美价值的艺术品，也有坚持美学原则的批评文章，它们从不同的角度对戏剧中的庸俗社会学进行冲击。但是，总的说来，由于庸俗社会学也打着“为政治服务”的旗号，因而它的影响是具有普遍性和顽固性的。周恩来总理在1961年指出“话剧不能被人接受”的状况，正是这种影响的恶果。从某种意义上说，在那个时期，话剧已经发生了危机。不过，当时有很多假象掩盖了危机。“十年动乱”

结束以后，随着国内政治生活的安定、随着社会生活的重心转向以“四个现代化”为目标的经济建设，观众看戏也逐渐加重了“消费”的性质，他们不再满足于一般的政治上的共鸣，更不满足于演出剧目的明显的宣传性质，而是更重视审美的需求。在这种情况下，掩盖危机的假象被撕去了，观众的反馈迫使我们去正视剧场的现实。如果我们在严酷的现实面前是明智的，就应该从历史的反思中吸取带有根本性的教训。如果是这样，对危机的正视就可以成为一个转机！然而，如果我们在总结教训、探求出路的时候，却错了位、迷了路，也可能用新的假象一时掩盖了危机。

三

据我所知，我国戏剧中的庸俗社会学所以长期居于统治地位，除了国内的原因以外，也有外来的影响——苏联文学艺术的影响。在我国戏剧界特别重视借鉴苏联戏剧经验的时期，庸俗社会学还是苏联戏剧理论和创作中的一股强大力量。从 20 年代开始，苏联文学艺术界已经对庸俗社会学进行批判，到 50 年代，形成了全面清算的强大攻势，这就是被称为“解冻”的文学艺术运动。在此以后，苏联的文学、戏剧、电影起步腾飞，创造出不少的艺术精品。这些经验也值得我们吸取。

我们从历史的反思中找到的根本教训是：要振兴我国的戏剧艺术，首要的课题是全面清算“工具论”和“庸俗社会学”的影响。庸俗社会学是片面强调戏剧的外部关系，强调它对政治、对社会学的从属地位，而否弃戏剧艺术的内部规律。实际上，戏剧的内部规律和外部关系往往是相互制约的。在正常的情况下，应该以尊重戏剧艺术内部规律为前提，去处理它的诸种外部关系，是前者制约着后者。如果以强调戏剧对政治、对社会学的从

属地位为前提，就可能导致后者制约着前者，并以否定它的内部规律和自身的品格为代价，去确立这种从属地位。戏剧所以成为一种艺术样式，因为它具有艺术的品格。戏剧所以不能被其它艺术所取代，因为它具有自己特殊的品格。我们面对电影、电视剧与戏剧的竞争，应该进一步确认戏剧艺术特殊的品格，从而发挥它的优势。面对“工具论”和“庸俗社会学”对戏剧艺术的危害，必须首先强调它作为一种艺术的独立品格——审美的内容和审美的功能。“工具论”和“庸俗社会学”的统治导致戏剧失去了艺术的独立品格，这种情况标志着它的“异化”，首要的课题则是促使戏剧艺术独立品格的“复归”。

戏剧艺术的形式革新，当然是重要的。《野人》、《一个死者对生者的访问》等剧目对剧本和演出形式的探索，都是有意义的。探索，可能是成功的，也可能并不完全成功，它总是要经历从不成熟到成熟的过程。这些剧目所进行的各种探索及其意义，都有待评论家们进行实事求是的研讨。有关“形式革新”的争论，并不是针对某些剧目展开的，而是面对这一课题而形成的理论上的分歧。我个人的看法是，戏剧作为艺术样式之一，在把它与电影、电视剧等姐妹艺术进行比较时，以它们作为艺术的共有品格得到确认为前提，戏剧特有的表现形式当然是重要的问题。比如，戏剧由于受舞台演出物质条件的制约，在假定性的表现范围和方式、时空观念与结构方式等等方面，都有自己的特殊性。由于电影、电视剧的挑战，促使戏剧界加深了对这种特殊性的认识，通过对表现形式的探索，扬己之长，以使自己有足够的竞争力，这是大势所趋；国外戏剧创作和演出在这方面取得的经验，也值得我们借鉴。但是，如果我们立足于中国戏剧的特殊性去思考问题，那么，当庸俗社会学的影响尚未得到克服的时候，当戏剧艺术独立的品格尚未得到确立的时候，当戏剧作品的内容还是非艺术的、还只是社会学观念和政治观念的“形象图解”的时

候，把“形式革新”提到首位，未必是明智的。布莱希特是重视“形式革新”的，但他在《什么叫形式主义?》一文中却指出：“简而言之，借助于形式的革新，旧货色可以派上用场；穿破了的旧裤子经过翻改，并没有变得保暖，只是显得漂亮（和暖和一些）。”如果我们致力于形式革新的时候，失去了对庸俗社会学的警惕，自觉或不自觉地让它继续制约创作的过程，也就可能出现布莱希特所否定的这种情况。

强调剧作家的主体创造性，强调作家的主观在创作中的地位和作用，当然也是完全必要的。片面地强调反映、摹仿现实生活，并不是科学的创作观。在反对庸俗社会学的同时，我们也应该注意到戏剧创作中庸俗反映论的影响。在现代创作理论中，关于“摹仿”与“表现”的争论，是有价值的。实际上，最彻底的摹仿说，也不能把艺术作品看作是对现实生活的机械复写，它也必须承认艺术家的主体创造性。强调“表现”的创作理论，更重视主体的创造性，但也决不是主张任意创造。说到底，艺术家所创造的成品，必须是艺术品。问题在于，如果剧作家的主观还是非审美的，他们还是囿于政治思维和简单化的社会学思维，在这种情况下，强调剧作家的主观作用，也未必就能解决实践问题。庸俗社会学对戏剧创作的深重影响，正包含着对剧作家思维方式的桎梏。强调恢复戏剧作为艺术的独立品格，也意味着对剧作家主观的解放——从政治思维和社会学思维向审美思维的转化。这正是充分发挥剧作家主体创造性的前提。

剧作家应该有充分的创作自由。但是，剧作家的创作自由也应该以尊重艺术规律为前提。束缚剧作家创作自由的框子是很多的。混淆政治与艺术的界限，把某些抽象的政治原则当成棍子，粗暴地干涉创作实践，这是使剧作家感到创作不自由的原因之一。为此，有些剧作家把政治上的宽容看作是体现创作自由的条件之一，这是可以理解的。然而，政治上的最大宽容也并不等于

艺术上的解放。如果戏剧作为艺术的基本规律未受到尊重，如果戏剧作为艺术的独立品格尚未能确立，如果剧作家还未能彻底摆脱工具论的桎梏，又哪里有真正的创作自由！

总之，要解决创作实践中的这些具体问题，都不能去掉一个大前提。

在振兴戏剧艺术的过程中，不能低估戏剧理论的作用。在庸俗社会学长期统治的情况下，戏剧理论的很多问题被颠倒了，歪曲了。在某个时期，戏剧理论甚至被庸俗社会学所充斥，因而造成理论的贫血病。贫血的理论又无力抵御庸俗社会学的强大力量。面对这种状况，戏剧理论的建设已成为当务之急。为了完成这一课题，广泛介绍国外的戏剧理论是非常必要的。建国以后，我们虽然也介绍过一些，但也是经过“工具论”、“庸俗社会学”的严格筛选与改造。近几年来，翻译界、研究界大量介绍国外戏剧理论的第一手材料，对我们解放思想、开扩眼界起了积极的作用。这方面的工作还有待加强。但是，借鉴国外的戏剧理论，并不等于按照外国戏剧发展的某些局部经验标定我们的道路。我们的戏剧理论面对中国戏剧的历史和现状，有很多特殊的课题需要深入研究，它应该回答这些特殊的问题。如果在戏剧的危机面前，理论仍然是软弱无力的，或者它在研讨危机的原因时迷了路，就可能加剧和延长目前的危机。至于戏剧批评，正如前面所谈到的，它本身也很薄弱。过去，戏剧批评的原则和方法也是庸俗社会学统治着。目前，简单、粗暴的批评，已失去用武之地。但对它仍然应该保持高度的警惕。否定了这类批评，却不应转向庸俗捧场式的批评。如果说，戏剧艺术自身应该确立独立的品格，戏剧批评也应该确立自己的品格。它应该坚持正确的美学原则，引导创作实践中“革新”的潮流。批评家与剧作家应该成为朋友和知音，但庸俗的捧场，并非是朋友之间正常的交流。总括地说，戏剧理论和戏剧批评应该在冲击庸俗社会学方面成为创

作实践的先行。为剧作家获得艺术上的真正解放扫除障碍。

针对我国戏剧理论和戏剧批评的实际情况，提倡正常的学术争鸣，树立正常的批评与反批评的风气，不仅有利于戏剧理论自身的建设，也必定有利于戏剧事业的振兴。尽管戏剧理论界有不同的观点，但我相信，同志们都抱着共同的目的——振兴我国的戏剧艺术。我们从事的不是一种意见，而是一种事业。尽管意见存在分歧，都可能而且应该成为事业中的朋友。我坚信，大家在讨论的过程中，总可以找到共同的语言，齐心合力地为振兴戏剧事业作出贡献！

原载《剧本》1986 年第 9 期

话剧十年

——“人学”的深化与困顿

戏剧的对象是人，是人的内在与外在的世界，它的基本任务是帮助观众认识人自身。我们的话剧艺术面对这一课题，究竟做出了哪些贡献？在回顾话剧十年的路程时，有必要对这一问题进行思考。

一

1979年前后涌现的一批“社会问题剧”，冲破了多年岑寂落寞的舞台，给戏剧艺术带来了活力。“十年动乱”造成的精神创伤，新时期面临的各种社会问题，成为剧作家选材的重心。与此同时，剧作家已不满足于仅仅用阶级斗争、阶级分析的观点和方法去看人看事，他们试图以对“人学”的新的追寻和探索，打破典型=社会本质=阶级本质公式的禁锢，在围绕某个问题构成的是非关系之外，构置更复杂一些的关系层，赋予作为社会问题承担者的主人公以更多的人情味，改变把人的本质抽象为单一阶级本质的僵化模式。在这类社会问题剧中，《报春花》被公认为一部较成功的作品，可以代表它们共有的得与失。在剧中，党委书记兼厂长李健被当作全剧的“大梁”，是“矛盾冲突”的主宰。剧作家把“新长征带头人”的理想化特征，寄托于这一人物形象：虽身受“四人帮”长期残酷迫害，仍保持坚定的革命

意志；虽是老革命，却思想解放，坚持“实践是检验真理的唯一标准”，等等。他以自己的社会实践行为（树立白洁，解放韩卫东，提拔由贵）表现了上述特征。李健所面临的并非仅仅是与吴一萍之间两种观念、两条路线的矛盾关系，他与吴一萍是多年的亲密战友，还可能成为儿女亲家，而且，他还面临着与女儿李红兰之间的纠葛。显然，剧作家的意图是要通过多维关系的作用，把人物放在更广阔的生活世界之中，展示其更丰富的内心生活。然而，剧作家并没有实现自己的意图。剧本所达到的实际效果是：李健在多维关系中所展现的，只是原有的政治特征的延展，个性心理的深化与丰富却落了空。究其原因，剧作家只是惯于凭藉政治敏感发掘题材，其构思的基点只是在不同观点、路线的矛盾斗争中，表现“新长征带头人”理想化的政治特征；也就是说，他只是在政治思维的规范中安排关系、塑造人物。因此，一切人情伦理关系，都被政治关系所融化了。可以看到，我国的社会问题剧最终并未摆脱这样一条创作路数：根据当前的政治需要，在某一生活领域寻找矛盾和问题，把人物安排在矛盾的一方，让他们去说明问题，人物成为问题的附载。其结果是，政治功利取代了人自身的价值，个性消融到原则中去了。

把剧本的内容局限于表现某一政治性的社会问题，把戏剧的目的囿于眼前的政治功利，这说明，社会问题剧并没有摆脱庸俗社会学对戏剧的影响。在这类剧作中，对人物的塑造与揭示，仍囿于政治学层次的“人学”上。回顾当年，戏剧批评曾热衷于对这类社会问题剧的首肯与赞誉，其着眼点也是剧作家对“问题”的敏感和政治上的胆识。同时，就在问题剧风行的浪头上，其公式化、概念化的严重倾向，也曾引起人们的忧虑。1980 年前后，围绕社会问题剧创作中的问题，曾经展开一场讨论，有些文章曾就有关社会矛盾与人物性格统一的问题进行过研讨。但总的看来，这场讨论涉及的问题还是表层的，并未击中要害，未能

深入到人学中的美学原则。

二

“思想解放”作为这十年的社会潮流，对社会科学的很多学科都有很大的冲击力。社会学中对阶级斗争决定论的否定，理论上对“人性”问题的研讨，对剧作家在“人学”上的扩展与深化，也起着积极的推动作用。在某些剧作中，不仅选材的角度有所变化，对人物进行社会分析的原则和方法，也有所突破。可以看到，有些剧作家试图通过更深刻的社会分析，揭示当代人所面临的各种矛盾，从这一角度寻求“人学”深化的途径。从《红白喜事》到《田野又是青纱帐》，可以看出这种迹象。

《红白喜事》被标明为“风俗喜剧”，实际上也可以被看作是一部广义的社会问题剧。剧本从我国农村一个家族中婚丧嫁娶这类普通的生活现象入手，透过物质生活好转之后新的理论观念向旧风习的冲击，表现了农村的社会风情和人们的精神面貌。它所触及的社会问题，已经从政治的转向伦理的、精神的。郑奶奶等人物形象的塑造，表现出社会分析的方法在初步摆脱庸俗社会学的桎梏之后，可能具有的活力。在郑奶奶身上，确实注入了剧作家对历史生活的深沉思考。她作为一位年过八旬的老人，在抗日战争时期，有过光荣的革命经历，但她的精神世界却沉积着封建性的伦理观念。如今，革命的经历虽然还活在自己和晚辈的记忆中，但毕竟已成为历史，而封建性的伦理观念却在其现实行动中顽强地起着作用。郑奶奶这个人物所具有的喜剧性在于：她曾经参与反封建的社会实践行为，而自身精神世界中却顽强地保存着封建的传统意识，在前者的自豪感中却包含着对后者的合理性的确认；她所信奉的那些行为规范，在新的生活环境中仍然在顽

固地维护其权威性。剧本通过人物自身的行动，大量的细节和幽默、诙谐的台词，使人物的喜剧性得到比较生动的体现。这出戏由北京人民艺术剧院演出之后，有位剧评家兴奋地说：我又感到了话剧艺术的魅力。由此也可以看出它的成功度。

《田野又是青纱帐》是李杰同志的新作，与《高粱红了》相比较，它无疑是一次新的突破。当然，主要也是在社会学领域的突破。从这部新作可以看出，他正在从过去那种囿于政治角度观察现实生活的狭窄眼界中解放出来，试图借用“广角镜头”把各阶层人物的精神风貌纳入舞台画面，并对农村多元的人际关系进行社会分析，在更广阔的领域中展示中国当代农村的各种矛盾。剧作家自己说，他写这部剧作是为了探究这样一个复杂的社会问题：“在青纱帐掩没的信息闭塞的岑寂的乡村，形成了怎样的文化意识?”作者的视野并不集中于一两个人物、一种传统观念，透过一系列杂色交错的场面我们感受到：东北大地上各种各样的庄稼人面对农村改革的新形势，有的在缅怀过去的生活方式和伦理习俗，有的根据旧的观念在挑剔着现在，有的满足于温饱的现实生活，有的迈着畸形的步子走向“未来”，有的按照自己的经验描绘着“远景”……用粗笔勾勒的农村群像，从不同的方位展示出中国社会转变时期的社会心理特征。在这里，显示出剧作家的社会分析已经具有了一定的力度。

李杰同志在《复丁一三同志函》中说：“当您把审美放在首位来审度《田野又是青纱帐》的时候，您便会发现仍然存在着源出意念的习惯思考模式的残迹，这是我经过痛苦的反思后极欲摆脱又未能摆脱的。”这段自白是真诚的。它既表明了我国剧作家摆脱传统思维模式的难度，又表露出剧作家本人不满足于已有成就的求索精神——这种精神比已经取得的成就更有价值。当我们把审美放在首位来审视这两部剧作的时候，就可以发现它们在“人学”上的弱点。在我国，政治的、伦理的思维模式，乃是剧

作家进入审美境界的严重障碍。仅仅从社会学的角度来看，从单一的政治批判和道德批判的尺度去认识人和表现人，扩展到渗透着历史的思考的社会分析，无疑是一种进步。与那些简单的阶级分析方法和单一的政治批判方法相比较，这种社会分析是值得肯定的。然而，凭藉社会分析的方法，毕竟还不能塑造出具有审美价值的人物形象。无论是《红白喜事》还是《田野又是青纱帐》，众多人物所显现出来的也还只是类的特征——从社会学的角度捕捉到的某一类人共有的特点，而未能获得个性的完善性和感性的丰富性。别林斯基说得好："不应该消极地满足现状，而应该生气勃勃地希望改进现状。"如果我们只是就国内戏剧创作自身进行纵向比较，如果只是囿于从社会学的人学审度这两部剧作，对它们似乎都可以满足了。然而，把戏剧中的人学囿于单一的社会学原则和社会分析，这本来就是片面的。

三

斯特林堡在上一世纪末曾经说过："心理过程是今日人们最感兴趣的东西"，"现代心理学的一切发现都能在大众化的形式中首先得到运用。"把主要兴趣放在对人物深层心理的分析，这似乎是现代戏剧的一个普遍性潮流。近十年来，我国心理学界广泛介绍国外现代心理学的著作，使这一学科的建设有了很大进展。与此相联系，近年来有些剧作家对心理学的"人学"也发生了浓厚的兴趣。这虽然只是少数剧作显示出的特点，却很值得重视。

剧本中的个性塑造，本来就不能只是把个性看作是各种外部特征的组合。对人来说，个性指的是内在生命运动的特征。《红白喜事》、《田野又是青纱帐》这类作品中，剧作家的社会分析不仅表现为界定人物行为的社会性质，也表现在对行为的意向、

目的的分析，强调其社会倾向性，但并没有把对个人的心理分析作为形象塑造的重心。《绝对信号》和《一个死者对生者的访问》，则表现了后一种趋向。

《绝对信号》把三个青年人（黑子、小号、蜜蜂）聚集在一列货车的守车车厢，在具有很大程度假定性和自由性的时空环境中，试图向人物的深层心理世界开掘。全剧的外部情节包容着两条线索：黑子接受车匪的一笔钱，被迫同他一起乘车准备作案，最后终于醒悟；黑子、小号和蜜蜂之间的爱情、友谊关系及其发展过程。如果剧作家把这两条线索交织在一起，在复杂的关系中或许也可以编织成曲折、紧张的情节。然而，剧作家并没有把情节的实体局限在这些事件和关系的表面进程，而是以人物心理的发展逻辑作为情节的重心。意识与潜意识交融，人物的现实关系与回忆、想象交错，客观再现方式与主观表现方式交替，构成了一幅幅心理图象。剧本中大量的“内心独白”，曾经引起剧评家们的重视。在戏剧中运用“内心独白”，当它超越出叙事的性质而成为人物心理流程的外观形式时，才有真正的戏剧价值。《绝对信号》中对“内心独白”的运用，恰恰是出于表现人物心理流程的必然要求，因而它是和谐的、有效的。最明显的例证是蜜蜂姑娘的“六分钟独白”，它准确地表现了人物意识与潜意识交融的心理流程和层次，显示出一定的艺术表现力。这部剧作也存在着严重的弱点：由始至终贯串的道德批判的线索（由车长以及黑子的转变所承担的），削弱和损伤了对人物心理深层的透视和开掘。

《一个死者对生者的访问》，触及到一种引人注目的社会现象：当一个人在公共汽车上与歹徒搏斗时，却没有人站出来帮助他，只是眼睁睁地看着他被歹徒杀死。剧作家在剧本中构置了一个假定性的情境：让死者从太平间里出来，去逐个访问那些旁观者。值得推崇的是，剧本的主旨并不在于对生者进行一般的道德

批判，而是在于通过逐个访问的过程，对社会心理进行研究和分析。剧作家构想的假定性情境为开掘人物深层心理活动提供了有力的前提条件。在死者的灵魂面前，被访问者有可能揭开层层的网络，将意识与潜意识披露出来。令人遗憾的是，剧作踬顿在生者为自己辩解、申明的“理由”上，未能将笔触探向人物心灵深处潜在的动机。人的行动本身便是完整的世界，驱使人去行动的内在动力既来自明确的、意识到的“理由”，还来自模糊的、下意识的心理积淀。而该剧让人物提出种种似是而非的理由为自己辩护，并让叶肖肖一一给予宽容（实则亦是作者的宽容），因而妨碍了对人的深层开掘，不仅使精神构想的假定性情境落了空，而且违背了作者的心愿，使演出染上了道德剧的气息，终令人扼腕叹息。

戏剧中的“人学”要进入美学的境界，有待心理分析的深化。庸俗社会学对戏剧创作影响最深重者，正在于对人的心理世界的简单化、庸俗化。在大量剧目中，只是把阶级、阶层、集团的共同意志作为人物进行社会实践行为的驱动力，而未能触及个性心理的深层。行为动机的简单化，是导致人物雷同化、概念化的原因之一。从这个角度来说，《绝对信号》、《一个死者对生者的访问》等剧作对人物进行心理分析的探索，具有特殊的意义。然而，当剧作家真正进入这个领域时，其心理透视的力度和深度，就要受到严峻的考验，并表露出不同程度的弱点。我们有理由相信，随着剧作家对当代人个性心理的透视力逐步提高，在这条探索之路上必定会结出丰硕的果实。

四

话剧创作和演出总体上的不景气，促使剧作家和戏剧理论界

对创作中的很多问题进行思考。有人针对普遍存在的概念化倾向，又重新强调“个性塑造”的原则。有人则认为，“个性”的理论已是过了时的传统观念，强调通过人物表现某种“意念”、“时代情绪”、“时代精神”等等，并把它称之为现代戏剧中的“抽象化”方法。从近几年的创作实践来看，所谓“抽象化”的方法虽然也显露出某种迹象，但还远远没有形成一种成熟化的艺术方法。它作为一种主张，还只是散见于某些评论文章之中，尚未形成明确的、系统化的理论体系。

艺术中的“抽象化”源于绘画。“抽象”亦成为美学中的一大范畴而被深入地研究探讨着。关键在于，审美的“抽象”绝非逻辑推理的抽象，而恰恰正相反。用德国当代大哲学家卡西尔的话来说，前者是对“纯形象的深层”的把握，而后者则是对“概念的深层”的把握。综观西方近现代美学理论，艺术抽象是建立在“表现”与“构形”的美学基本思想之上的，它强调的是突出各门类艺术自身的审美基质（如绘画中的“绘画性”，即色彩、线条、形状的审美价值，戏剧中的“戏剧性”，即动作的审美价值，等等），使得艺术能实现其在人类生活中真正的意义，最终摆脱对实物的模仿和简单的反映。因而，艺术抽象的结果是更加完美地展示出人的全部丰富性，各个方面的多样性和独特性。而逻辑理性抽象的结果是获得单一性和概念性。我所担心的是，很多人误将艺术抽象等同于科学抽象，使得我们本来就是“单一”而“概念”的人物更加干瘪了。

《车站》可以看作是对人物“抽象化”进行探索的代表性作品。这出戏演出之后，有些同志根据某种政治规范认为它的倾向是消极的。这实为误解。平心而论便不难看出，剧作家是以极大的政治热情否定当代人普遍存在的盲目性和惰性，宣扬进取精神和行动的价值，它的倾向性是积极的。尽管如此，我却认为，剧作家从《绝对信号》到《车站》虽然表现了不断探索的精神，

但两相比较，后者却未必是审美意识的真正“革新”。剧作家从现实社会洞察到两种对立的生活原则，发现在很多人中普遍存在的盲目性和惰性的处世态度，并进一步把众多的身份不同人物请出场来，让他们充当“号筒”；同时，又让“沉默的人”充当与此相对立的另一种处世态度的代表。实际上，剧中的所有人物都成为剧作家所表现的两种对立的生活原则的“形象图解”。有人把这部剧作与《等待戈多》相比较，发现两者都包含着“无望的等待”这一抽象主题。这似乎是有道理的。尽管剧作家本人把自己的作品称之为一个“多声部的戏剧实验”，但是，多声部的对话却只是在同一层次上表达了同一抽象的主题。尽管全剧确实有“情绪的起伏”，但由始至终也没有超越一个“主旋律”的反复演绎。如果说，在全剧的大部分篇幅中，人物只是同一抽象主题的形象图解，那么，在结尾处，它们又变成了剧作家向观众直接说教的工具。荒诞派剧作《等待戈多》原名就是《等待》，它正像其它荒诞派剧作一样，“只提供见证，不进行说教”（尤奈斯库）。剧中那些失去个性的人物，只是人的“非人化”的感性体现，在他们那种“无望的等待”的状态中，表现出人类在荒诞的世界中的尴尬处境。《车站》的作者与贝克特有不同的社会观念，他并不把我们生活的世界看作是荒诞的，也并不是把剧中人物“无望的等待”看作是人类的普遍处境，而是把出场人物看作是应该否定的生活态度的代表，甚至把它们当作说教的工具。正因为如此，这些人物也就必然失去具有“纯形象的深层”抽象的可能性，它们所传达的只是浅层的观念。

康德说过：要把人当作目的看待，决不要把人当作手段使用。他提出的是一个哲学命题，但是，对戏剧创作来说，这句话也确实包含着“概念的深层”。至少，真正具有审美价值的戏剧作品，应该以人自身为目的，而不应该把人当作传达某种观念的

手段。剧作家都会有自己的政治的、伦理的、社会学的、哲学的观念，他们总是会把这些观念渗透于人物形象的塑造之中。但是，让人物形象渗透着某种观念是一回事，让前者去图解后者则是另一回事。如果剧作家只是把人物当作传达这些观念的手段（工具），那就必然会阉割其自身应有的感性的丰富性，使它失去应有的多样性和差异性。

简略回顾十年话剧在“人学”上的深化与困顿，不能不指出，话剧对“人学”的追索仍然被庸俗社会学的阴影笼罩着。我们的话剧只有站在“人学”中的美学的高度，确立真正的审美意识，才能通过自己的作品，对人类认识自身做出自己的贡献。

原载《戏剧报》1987 年第 2 期

关于表现形式和“人学”的探索

由于最近会议及其它教学事务工作繁多，失去很多观摩的机会，联合演出的有些剧目，尚未能看过，对看过的剧目也未来得及认真思考，因此，没有多少发言权。执行主席一定要我发言，感到很为难。参加这次讨论会，听到几位剧作家的发言，也启发我思考了一些问题。只能就这些问题向同志们汇报自己的看法。

我想讲两个问题。

一、关于表现形式的问题。

会上，很多剧作家就这一问题谈了自己的看法，多有不同见解。我想，过去，中国话剧的表现形式比较单调，这是事实。在50和60年代，有些剧作家和导演虽然也进行过一些探索，如《降龙伏虎》等等，但总的说，路子还不是很宽阔的。近几年来，剧本创作和舞台演出，在表现形式上都进行了广泛的探索，这是完全必要的。任何一种艺术都不能离开形式，没有形式就没有艺术作品。苏珊·朗格把艺术称之为“情感的有意味的形式”，当然是有道理的。当然，我们今天所谈的表现形式，所涉及的是剧本创作和舞台演出中的某些更为具体的问题，总的说，还没有在“有意味的形式”这一层次上进行更深入的研讨。针对我们所涉及到的层次，我认为有两条原则：任何一种艺术样式在表现形式上最忌的是单调、单一和僵化；同时，也不能把某种表现形式人为地绝对化。应该提倡在表现形式上的创新，就具体的剧目来说，诸如剧本的结构方式和演出方式，以及局部的表现

手法上的探索，都应该得到肯定。但是，就这些问题来说，我不赞成把某一类结构方式和演出方式认为是“新”的，而把某一类说成是“陈旧”的，甚至把前者评价为“革新”的范例，而对后者则予以否弃。严格地说，仅就这类表现方式来评价一个剧目，说它是“创新”的或“陈旧”的，并不科学。对此，我想只举两个一般化的例证：

其一，关于“三一律”。在17世纪法国古典主义戏剧时期，曾经把它当作任何剧作家都不能违反的结构法规，这当然是绝对化的。对这种规则（不是规律），早已被剧作家们否弃了，这并不是今天才提出的新问题。但是，否定它作为一种法规，并不能走向另一极端，认为在今天任何剧作家都不能再运用这种结构方式写剧本了，甚至把这类结构方式的剧作都当作“老套子”予以否定。如果把“多场景”、“无场次”的剧本看作是新时代的新戏剧的范例，那就会有意无意地创造新的人为的法规，“新的法规”尽管是“新”的，也不一定有利于戏剧创作的发展。

其二，在这次联合演出的剧目中，《狗儿爷涅槃》运用了一些表现主义戏剧方式，如狗儿爷与地主幻象的对话、交流，可以说是意识、潜意识外化的方式。近几年来，很多剧目都曾探索着运用这种表现方式。这种方式，在《狗儿爷涅槃》及其它剧目中，都有特殊的表现力。在我看来，表现主义戏剧的重要特点就是寻求把人的潜意识戏剧化的途径，从而丰富了戏剧艺术原有的表现方式和手段，有很多东西是可供借鉴的。新的现实主义戏剧也大都从表现主义戏剧中吸取了营养。借鉴，可能有不同的途径，像阿瑟·密勒的《推销员之死》，是把心理外化作为全剧总体结构的方式，它完全按照主人公心理外化及其流程，把过去和现在、现实与幻象予以组合，实现了全剧结构的总一性。像《狗儿爷涅槃》基本上还是按照主人公历经的几个时代的自然顺序进行总体结构的，而心理的直观外化的是在结构总体中局部的

表现方式。这两种途径都应该继续进行探索。仅就后者来说，它仍然有很大的潜能。但是，我们也不必把这种心理外化的方式看作是新时期戏剧所必有的特征，甚至把戏剧艺术原有的客观表现方式（外部动作、对话）等等，都看作是应该否弃的旧的传统。有些剧作者仍然偏好于传统的表现方式和手段，他们的作品也未必就是陈旧的低档品。

在这类表现方式的范围内，我们应该提倡兼收并蓄、百花齐放。

在戏剧形式上，还有一个值得认真研讨的问题。

这次联合演出的剧目中，在演出形式上有两种趋向：《狗儿爷涅槃》是对戏剧本体的突出，《初恋时，我们不懂爱情》是对戏剧综合性潜力的探索。不久前，北京人民艺术剧院演出的《野人》，也属于后一种趋向。在我看来，这两种趋向都有价值，都应该继续探索下去。戏剧的本体是通过演员的表演艺术塑造人的形象，所谓“对戏剧本体”的突出，指的是把演出的魅力集中于演员的表演艺术，并不强调其它综合成份的表现力。《狗儿爷涅槃》的这种舞台演出的特征，当然是由剧本提供了基础。但是，林连昆的表演艺术确实为该剧增强了艺术的魅力。所谓“对戏剧综合性潜力的探索”，指的是强调在演出时除演员表演之外的其它艺术成份的舞台表现力，如舞蹈、音乐、各种造型形象较多地引入戏剧演出。这些艺术成份在《野人》、《初恋时，我们不懂爱情》的演出中都具有不同程度的表现力，前者是编剧与导演总体构思相契合的结果，后者则更多地体现了导演的风格。我想提出的问题是：对戏剧综合性潜力的探索，并不应发展为对戏剧本体的丢弃。如果由于把其它艺术成份大量引入舞台，结果却是本体被淹没了，这并不是戏剧艺术的出路。

戏剧当然可以凭藉各种视觉的造型成份吸引观众，但是，也应该看到，在视觉的直观性方面，戏剧并不占优势，那是电影的

优势。

戏剧是表现人的行动的最具体的形式，也是用以想象人的各种处境的最具体的形式，更是表现人的内部生活的最具体的形式。戏剧的对象是人，舞台的主体也是人。而这一切，都是通过演员的表演艺术才能成为现实。如果演员的表演艺术被其它艺术成份淹没了，戏剧本体的魅力被其它因素冲掉了，戏剧又靠什么满足观众特殊的审美需要，以使他们聚集到剧场里来！

《狗儿爷涅槃》不仅可以说明，突出戏剧本体可以增强戏剧特有的魅力，而且还表明，语言（对话）在话剧中的地位是不应忽视的。当然，我们应该把这部剧作看作是一种风格，但至少可以证明，这种风格并没有失去其价值。

二、从已经看过的几出戏还可以发现，剧作家们在“人学”方面正在进行多方面的探索。在这方面已经取得的进展以及存在的问题，都比具体表现形式上的探索，更值得重视。

两天的讨论，有几位剧作家的发言都涉及这一课题，而且是有启示性的。我也想就这一课题谈谈个人的看法。

近两年来，文学界、戏剧界有一个共同的口号：从总体上把握生活、把握世界。这不仅是理论界的说法，也是很多作家正在思考的问题。

在某个时期，戏剧创作曾经把主题囿于具体生活领域中存在的某一现实的社会问题。我们并不应笼统地否定这类剧作的社会价值，它们在一个时期内曾经起到社会宣传的作用。近两年来，观众对这类剧目已经并不那么热衷了。剧作家们自己也不再满足于创作这类剧目。当剧作家的生活视野和艺术追求发生变化的时候，提出从总体上把握生活，把握世界，对这一课题进行理论的研讨和实践上的探索，是有意义的。

李杰的《田野又是青纱帐》与他以前的剧作相比较，比如说，与《高粱红了》相比较，可以看到生活视野的变化。从表

现农村特定时期具体的社会问题，转向用广角镜头观察新时期农村各阶层人物的心态和动向，他呈现给我们的已经不是一两个人物，并对他们进行单一的政治评价，而是通过群像的塑造为我们展示出新时期农村生活广阔的画面。从总体结构的格局来看，它很像《茶馆》，但是，在场面的开掘上，却显得力度不够。有人说，这是从总体上把握生活的具体体现，我对这种说法不想否认。但是，这并不是唯一的途径，甚至也还不是最好的途径。

戏剧的对象是人，戏剧艺术应以人自身为目的。从这个意义上说，从总体上把握生活、把握世界，说到底，就是要从总体上把握人，表现人。应该说，这是戏剧创作中一个带有根本性的问题。如果把这个问题深入下去，还必须进一步回答：从总体上把握人，究竟是哲学的把握、社会学的把握，还是艺术的把握？它们之间有联系，但界限在哪里？

近几年来，我国戏剧界有人主张把人物抽象化，使其成为某种意念、哲理的载体；并认为，这种主张是以西方当代美学为参照的。在我看来，在西方当代美学真正有价值的流派中，并不否认艺术与科学在把握人方面的界限，而恰恰是更加强调两者的区别。如果说艺术与科学都要求把握外部世界和人自身的深层，那么，艺术与科学所走的却是不同的路。科学所追求的是“概念的深层”，而艺术所追求的却是“形象的深层”。卡西尔说过：“人之所以为人的特征就在于他的本性的丰富性、微妙性、多样性和多面性。”戏剧艺术所创造的“形象的深层”，恰恰可以最生动地接近这种人的特征。但是，我们决不能借助逻辑分析的途径获得形象的深层。过去，我们曾经在不同的层次上把握人、表现人，比如，对剧中人物进行政治的批判，或者进行道德的评价。在这个层次上把握人、表现人，是比较容易的，但是，从“本性的丰富性、微妙性、多样性和多面性”这个意义上来说，

这种把握似乎是不够的。《狗儿爷涅槃》试图从新的角度、新的层次把握与表现农民的心理，他把狗儿爷置于几个历史时期，表现重大的社会事变对他的心理的影响，并通过对人物的心理分析表现历史时期的某些本质方面。从单一的政治评价、道德评价转向对人物进行深入的心理分析，尽管这种分析还停留在“社会心理”的层次，还没有能充分把握住一个具有感情丰富性的个性，但毕竟是朝着形象的深层迈进了一步。当然，从狗儿爷形象的塑造来看，是有得有失。剧作家声明塑造的是“这一个”，但是，他毕竟还是把对农民进行“社会心理”分类的逻辑分析，赋予这个人物，让他变成一种社会心理的载体，或者说，这一人物所表现的只是某一类农民的共同心理内容。尽管狗儿爷经历了几个历史时期，尽管剧作家为狗儿爷安排了多维的关系，但他在不同时期和不同的关系中，所展现的心理内容只是同义反复，甚至在“十年动乱”以后的新的时期，也没有发展和变化。

戏剧中的主人公都是个体，但是，我并不同意把个人与社会割裂开来。人的个性心理也不可能没有潜在的社会内容。但这里有两个问题：其一，艺术中的人学与社会学的人学，毕竟是两个不同的领域，也是两种不同的方法，不能把社会学把握人的方法等同于艺术的把握方法。两者的混同，既会损伤了艺术，也会损伤了社会学本身。剧作家对人进行社会分析是必要的，对人的心理分析也是必要的，但是，这种分析都不能是逻辑分析的方法，而应该是藉助于想象力和创造力的感性的把握与表现。其二，当代科学的发展，使人对外在世界的认识不断深化，而对人自身的认识却一再发生困惑。我们的戏剧艺术应该在这方面对人类文化作出自己的贡献。为此，剧作家应该在实践中不断探索这个领域。有的同志在发言中指出，写过两个剧本以后，对自己的作品并不满意，在价值观念上感到困惑，褒贬无词。我觉得，“困

惑”可能是在探索中进入更高层次的开端，这至少表明了我们的剧作家是在不断寻求前进的途径。限于时间，我的发言只是提出一些问题，并未能充分展开。个人的看法很可能是片面的，望同志们批评指正。

原载《戏剧》1987年第2期

还戏剧以自身的品格

我国的戏剧理论这几年开始活跃。过去戏剧界比较沉闷、僵化，现在打破了“一言堂”，这本身就是进步。很多同志都在思考一些问题。不管是哪一种观点，现在好像都在逐步深化。

我总是这样想，我们从事的是一种事业，大家不管是从哪个角度提出一些观点，都是为了一个共同的目的。因此，讲错了可以纠正。今天我和同志们讨论一个问题：我国戏剧为什么搞成现在这个样子？现在戏剧创作、演出中存在的根本问题究竟是什么？要振兴中国戏剧，关键在哪儿？

传统思维模式的制约

戏剧界，乃至中国社会，有这样一种心理倾向，可以用四个字概括：求新、思变。从农村改革到城市改革，从经济体制改革到政治体制改革，都在求新、思变。这是一件好事，是一股潮流。戏剧界也在这股潮流中力图改变现状。我个人是50年代培养出来的。身上有许多传统观念的重压。我写《论戏剧性》就是对我“文革”以前戏剧观念的一个反思，一个自我否定。我现在也处于这样一个状况，经常反思，警惕那些传统的东西束缚自己。我自己经常处于矛盾当中。比如，这次我去重庆讲课，看了《潘金莲》的录像，我很难说话。剧本的结构形式、演出形

式确是有新意，但是一涉及到“现代意识”，我就拿不准了。如果谈我的真实感受，我觉得这里所缺乏的恰恰是“现代意识”。潘金莲这个人物，我们可以按今天的观念，重新解释，但是得把她放在那个时代。我没有想到80年代的作者会用传统的伦理观念为潘金莲作辩护。再如《新星》，我觉得改革本身就是对新观念的呼唤。但《新星》给我的感觉却是观念很陈旧，似乎没有超越长期的封建社会培养出来的“清官意识”。据说《新星》是写石家庄地区的，听说有些农民到县城去找“李青天”，我觉得这种现象不怎么让人兴奋。这叫什么“现代意识”？我觉得我们首先要弄懂什么是新，什么是旧。这个问题没有一个现成“模式”把问题往里一套就解决了。

所谓“新”是针对旧的一些传统而言的。我认为对传统也要分析。我们面对的不仅仅是一个传统。比如北京、上海同时搞莎士比亚戏剧节。莎士比亚在戏剧方面为我们提供了传统。这是一个传统；我国话剧也有一个传统，这两个传统不是一回事，不能“一锅煮”。如果说我们自己的那个传统形成了重压，现在要挣脱它，这我同意；如果说莎士比亚传统束缚着我们，这话我就不大同意。莎士比亚戏剧节，我一个突出的感受是，面对莎士比亚戏剧，我们的许多导演、演员在理解上和表现上都是软弱无力的。有的同志说，这次莎士比亚戏剧节，对我们的研究和表、导演都是一个检验，这话有道理。中国戏剧之所以走到这一步，我觉得是我们自己的那个“传统”成为一种重压，这是应该要挣脱的。

否定传统，有一个流派，就是未来派。当时马雅可夫斯基等人曾提出“要将陀斯妥耶夫斯基和普希金从现代的轮船中都扔出去”，可最后还得捡回来。我倒觉得我们自己的那个“传统”应该从根本上否定。如果只从某一点上确定，那是不可能彻底挣脱出来的。这一点可能我有点绝对。

我以为破除惰性思维方式对戏剧现状的认识，有两点值得注意：一是要破除惰性思维方式。中国有这样一个思维模式，就是“否定过去，肯定现在，形势大好，越来越好”。因为过去的事情不是自己干的，现在的事情是自己干的，否定自己怎么行呢？戏剧界也同样，一边讲危机，评论界却在一年内评出两个“里程碑”式的作品。如果每年有两个“里程碑”，那还存在什么危机呢？人类戏剧史上有几个可以称作“里程碑”式的作品呢？别林斯基说过，不要消极地肯定现实，应该生气勃勃地正视现实，同时提出现实的问题，这样才能发展。在认识戏剧现状时，我否定的比较多。我不是怀疑一切。这几年还有一个好现象，就是广泛借鉴西方各戏剧流派。这是一条必经之路。讲到介绍，我觉得我们还介绍得不够。《外国戏剧》介绍外国戏剧资料就不如《世界电影》介绍得好。人家介绍的是第一手资料，翻译原文。而《外国戏剧》介绍的材料却是经过我们自己解释的材料。我觉得我们在发展我国戏剧的时候，应该介绍外国实质性的经验，如美学的探讨、对戏剧艺术本体的研讨、各个流派的精神实质，通过第一手材料研究这些问题。我不赞成把国外的局部的经验搬过来当作我们的发展方向。我觉得我们有自己特殊的问题，从局部借鉴，结果一搬过来就走样。

《车站》刚出来时，就有人批评说是荒诞派，像《等待戈多》。荒诞派戏剧至少有这么一个主张，就是只提供见证，不进行说教；这个见证就是——人在荒诞的世界当中那种尴尬的处境，人是孤独的，而孤独不是偶然现象；而是人类的普遍处境；人只有通过内省才能和别人进行交流。荒诞派剧作家从生活中捕捉一些感性的东西，来给人类这种普遍的处境作见证，而不是进行说教。不管怎么样，我们读荒诞派戏剧，还是感性的深层。可《车站》的人物除了承担着图解一种生活态度之外，最后反过来就是向观众直接说教。人家将这种人的尴尬的处境当作人类的一

种普遍处境，而我们则从生活中捕捉到一种该否定的东西，让人物出来承担解释生活态度的作用，这怎么能说是荒诞派呢？所以，如果说《等待戈多》是感性的深层的话，那么《车站》，只是概念的浅层。

当代有位美学家卡西尔说过，艺术和科学走的是两条路，科学解决的是概念的深层，艺术解决的是纯形象的深层。而我们解决的往往是概念的浅层。在艺术中，深层都是形象的。这是当代美学为科学与艺术提供的一个基本界限。而我们有些同志连这个界限都不清楚。

“战斗传统”毁掉了戏剧品格

“危机”已经讲了两年了，原因究竟何在？我觉得我国戏剧的根本问题在于质量，而不在数量。有人说戏剧创作队伍“水土流失”，可我作过调查，中国戏剧队伍即使“水土流失”一半，也还是“超级大国”。有的省有四、五百个戏剧创作干部，即使“流失”一半，也还有二百个，比欧洲国家全国戏剧创作人员的总数还多。“危机”的根本原因还是剧本质量。那么“质量”原因又在哪儿呢？有的同志提出主张恢复中国话剧的“战斗传统”，他们认为现在的戏剧离现实远了，离生活远了，离群众远了，成了一种“宾馆文学”。因此，他们提出戏剧应该恢复与现实的紧密联系，及时反映现实矛盾和重大社会问题的“战斗传统”。我倒觉得中国戏剧之所以走到这一步，问题的实质就在于那种“战斗传统”毁掉了戏剧的品格。如果现在再强调那种“战斗传统”，那必然将我国戏剧彻底葬送。还有一种看法，有些同志针对我国戏剧在表现形式上的单调、呆板，提出“形式革新”。比如关于“假定性”的探讨，再如提出“多主题，多

声部”等等，这些是不是根本问题，值得研究。有的同志总指责我，说我反对形式革新。我没有那么傻。我只是提出一个问题：形式革新对于发展中国戏剧是不是根本问题？我倒觉得中国戏剧这几年真正的形式革新还没开始。现在只是把西方戏剧某一时期的表现形式拿过来，我们尝试一下，仅此而已。未来的戏剧形式的革新要比现在这个样子广泛得多。只有在根本问题解决之后，形式革新才有真正的美学价值。还有一种观点，就是针对过去的戏剧理论——我们可以称之为庸俗的反映论，即机械地反映现实生活，束缚住了作家的想象力——针对这种理论，提出了强调作家的主体性。刘再复同志在文学界也提出了。强调这点是重要的。不强调作家的主体性，根本不可能有真正的艺术。当然刘再复同志有时表现了一些理论上的疏忽，这是可以通过讨论解决的。提出“主体性”，是针对“庸俗的反映论”和“工具论”的，然而，如果作家的主体就是“工具论”那怎么办？因为“工具论”不仅仅是作为一种文艺方针，而且已经成为不少作家的思维模式。有位作家说：“我们过去被关在笼子里，现在笼子门忽然打开，我们出去飞了一圈，又回来了——不会飞了！”这就是说，我们的思维模式就是政治思维。在这种情况下，只提“主体性”、“主体意识”够吗？也许文学界好一些。戏剧家们的思维看来还禁锢在政治思维、伦理思维里面。还有些同志提出“杂交”、“突破话剧的局限性”、“给观众提供更多的视觉享受”等，我觉得都不妨尝试。除此之外，还有一种呼声：中国戏剧要想振兴，首先要恢复戏剧艺术独立的品格，许多同志都涉及到了这个问题。有的同志这样讲：各种说法都难免片面，那么把这些说法相加，不就全面了吗？我觉得“相加”是不行的，没这么简单。中国戏剧现在需要“会诊”，“医生”可能提出不同的“药方”，但最后落实到“治病”，就要抓住“病根”。“病根”如抓不住，“诊断”错了位，也许一时解决了不景气的问题，红

火热闹一阵，可很快就会发生新的危机。试想，如果靠给观众一点刺激，“繁荣”这么一下子，那再发生危机，就不是现在这个样子了，可能会更深重。沉重的包袱不扔掉，戏剧就不可能振兴。

我常常想，像曹禺、老舍、夏衍、田汉，这些老同志、老前辈，他们能不懂什么是戏？不懂戏剧技巧？可是为什么曹禺在解放后写不出《雷雨》、《日出》、《北京人》了？老舍写出过《茶馆》，但也写过《红大院》、《青年突击队》等概念化的作品。夏衍写过《上海屋檐下》，后来也写过《考验》；而且夏衍在写《考验》之后很虔诚地说：“我写《考验》，是要表达我的一种信念，就是戏剧要为政治服务，要密切配合各个历史时期的重大政治事件。”我常想，为什么写出过现实主义杰作的夏衍偏离现实主义这么远呢？

在50年代以后，“戏剧为政治服务”成为一个总的方针，一切创作思想都要纳入这个总方针的规范之中。现实主义剧作家偏离现实主义，不是个人的过错，而是替时代受过，这是谁也摆脱不了的。50年代培养的一批剧作家，好多都被淘汰了。他们就是在这种规范中起步的。前两年我看了《吴老九的烦恼》。看完出来时，刚和导演握过手，就有一个小青年问我：“那是不是导演？”我说：“是的。”我问：“你找他干什么？”他说：“我要问问他，这也叫戏？我花一块钱来看这玩艺？”我想，总说观众被电影、电视剧竞争走了，这哪是竞争走的，这是我们“轰”走的呀！鸡西演《谁是强者》，刚演到郑局长和袁厂长算账，批“不正之风”时，台下“啪”一个大雪糕拽脸上了，紧跟着一句：“你别跟我瞎掰乎了！”扭头就走。你怎么办？我不是说作者怎么样，我是说这种创作思维模式。大家都知道要写人，可具体到创作中就不是那么回事了。再如《千万不要忘记》，当时是全国最红的剧目，那就是在那个创作规范中起步的。后来作者又

写了一个戏，反映哈尔滨的重大事件，结果也不好。情况比较好的是崔得志同志，写了《报春花》，后来又写了一个戏，这两个戏并没有超越原来那个规范。50年代我们培养的一批剧作家基本上面临一个淘汰的问题。如果我们不正视这个问题，还是按照这个规范创作，那么必然会一批一批地淘汰。也有同志说："人家的观点都有一些作品可以印证，你的观念可以用哪部作品印证呢?"对理论，我有一种认识，我觉得理论不应该作创作的附庸，否则理论没有任何价值。理论应该有它自身的品格，它应该呼唤真正的艺术的出现。剧作家不应该仅仅满足于剧作一时的演出，甚至轰动一时。《报春花》、《谁是强者》当时上演情况不错，可这样的作品，今天再拿来上演，是不会再有观众的。这类戏即使包场也拴不住观众。

艺术没有了自身的内容

为什么会出现这类情况呢?正是"戏剧为政治服务"、"配合中心事件"等等，把戏剧这门艺术变成了工具。50、60年代以来，基本上是"工具论"统治的时代。戏剧既然是工具，自身的品格当然就不存在。"工具论"的背后，就是"庸俗社会学"，这本是苏联发明的，而"庸俗社会学"闹得最凶的时候，正是我们在外交上、政治上、艺术上、"一面倒"学苏联的时候，我们又将它在自己的土地上发扬光大。当苏联批判庸俗社会学的时候，我们在批"修正主义"。庸俗社会学有两个含义：一个是社会学本身就是庸俗的。我们有些同志总是自我标榜为马克思主义，把很复杂的社会生活抽象为单一的政治生活，这不仅仅成为一种理论，也成为我们的一种思维模式。考虑问题、选取题材都是政治生活，对人物也是政治批判。西方哲学现在有个趋

向，就是归向马克思。包括符号学派美学家，也对马克思肯定得多，我们更没有理由否定马克思，但过去我们一些同志搞的那一套是否是马克思主义，值得怀疑。这两年有个情况，在社会学方面，许多观念有所突破。所谓庸俗社会学还有一层意思，就是把社会的、政治的、伦理的内容当作艺术的内容，把政治的目的、社会学的目的就当作艺术的目的，艺术已经没有自身的内容和自身的目的。如果这样，那艺术有什么存在的价值？如果对人进行社会的分析，你怎么能比得上社会学家？要对人进行政治分析，你怎么能比得上政治学家？

庸俗社会学在创作中的表现是多方面的。第一点就是它成为作家观察生活、选取题材的一种桎梏。推行某种政策时就写某种政策，如《丰收之后》、《青松岭》；强调阶级斗争时就写阶级斗争，如《千万不要忘记》；而这十年，情况改变没有呢？中央提出“实践是检验真理的唯一标准”时，出现一个《未来在召唤》；批判血统论时，出现一个《报春花》；在强调体制改革时，又出现一个《血，总是热的》……我们就是这么走过来的。现在，我们社会生活中的头等大事就是改革，那就是写改革的。我觉得这很难写好，至少是戏剧很难写好。改革本身就是一种摸索、一种实验，你戏剧怎么可能写好呢？我们之所以总是公式化、概念化，没有生命力，就是因为我们的思维模式被束缚住了。

“问题剧”不是易卜生的传统

在我国，最主要的思想模式有两个：一个是政治思维，一个是伦理思维。我们的作家的思维一直受这个“传统”的桎梏，一写就是社会问题。因此才出现一批社会问题剧。一提到问题

剧，就有人说这是易卜生的传统，哪儿是啊！那是我们的传统！易卜生在 1918 年传到中国时就被改造了。国外对易卜生研究有一种看法，认为易卜生戏剧有个特点（普列汉诺夫认为是弱点），就是远离政治。可是易卜生到了中国，恰恰被认为是为政治服务的典型——这就是我们的改造，好像易卜生也是直奔问题似的。《群鬼》表现了“向资本主义制度发起总攻击”；《玩偶之家》提出了一个“妇女解放的尖锐的社会问题”；这是易卜生吗？这是被我们改造了的易卜生。《玩偶之家》实质上是写娜拉自觉意志形成的心理过程。许多研究家认为，易卜生的长处是受西方现代心理学的影响；他不是直接对社会问题感兴趣，他感兴趣的是在社会问题中，人的心理过程、心理反应。易卜生着眼的是人，我们着眼的是问题，界限就在这儿。试想，如果作家不从政治思维、伦理思维中解放出来，片面地强调主体性，作用是有限的，因为你的主体本身是非艺术的。只有作家的思维意识回归到审美思维，主体意识才不成其为问题。有的同志认为，我们戏剧要想振兴，要有一个条件，就是中央在政治上的宽容和开放。我看，我们中央政治上的开明远远超出了苏联。政治上，苏联不如我们开明；可苏联出了一些高档的艺术品，而我们搞不出来。为什么？我觉得政治上的开明、开放可能给艺术创作提供一个好的外在条件，但这绝不等于艺术的解放。艺术的解放需要靠我们自己去争取的。如果政治上开放了，而我们的思维模式不改革，结果只能是这样，抓社会问题的胆子更大了。抓更重大的社会问题，比如写政治体制改革。但创作路子变没变？这是另外一回事。在苏联，像《秋天的马拉松》、《两个人的车站》，并不是最好的片子，而我们看起来还感到很振奋。因为那是写人啊，也写得比较深的。有的同志说，我们搞这样的东西，出不来啊！我觉得这话也有点误差。那些被批判的戏，我觉得不是因为他搞艺术，却是政治问题。哪部戏是因为搞艺术被批掉的呢？

“干预政治”是艺术吗?

有的同志丢弃了“为政治服务”这个口号，又引申一个新的口号，就是“干预政治”。这是不是意味着艺术自身的进步?实际上，从“为政治服务”到“干预政治”还是这个路子。《报春花》是干预吗?“四人帮”被粉碎了，在政治生活中反对血统论大概都已经反对掉了，厌恶透了，中央精神也明确了，只不过是写得及时，在那个时候似乎喊出了人民的心里话，实际上也是宣传嘛!实际是这样的:这几年的话剧，我们认为干预政治最厉害的，实际上还是为政治服务。有的同志说:“我要真正干预!”抛开艺术不谈，戏剧家干预政治是无效的。比如说干预改革，戏剧家对改革的认识能超越邓小平同志吗?戏剧家对改革的思索能超出改革家的范围吗?即使有一位谙熟政治的戏剧家，你可以作为人大代表提出一套改革方案;但你若将它写成剧本，第一，那是不是艺术?第二，谁会听你的?且不说国家体制改革这样的大问题，就是具体政策的问题，你想“干预”一下，行吗?农村推行生产责任制政策时，出现了一大批宣传戏，我也设想过，如果有一位作家，着眼于未来，写剧本否定这一政策，那这个戏出来会是什么结果?挨批评不说，会有人听吗?艺术和政治有一个规律，只要相互干预了，那么被干预的只能是艺术。艺术在政治面前太脆弱了!而且，你要想干预政治的话，你就准备好政治干预你。退一步说，你干预政治，那还是艺术吗?我发现人类戏剧史上，没有一位戏剧家是政治家。只有中国，有人通过戏剧搞政治，结果只能是:既不是戏剧家也不是政治家。而且都是蹩脚的。我国古代有个规律，艺术一参政就丢弃艺术了;什么时候一罢官，艺术就又出来了。因为他的艺术思维又恢复了。当然，我

们的作家一下子很难脱离政治思维，总是一构思就是这个角度。即使每天都警惕这个问题，也还是容易落入这个思维模式。似乎已经成了一种潜意识。所以改起来比较艰难。

有的同志这样讲，过去的为政治服务是为官方的政治，现在我们强调“主体意识”，为个人的政治。但是请大家注意，在政治面前，个人的东西是没有多少价值的。换一种说法，如果说舞台上都是些“持不同政见者”的声音，戏剧就能够繁荣吗？恐怕糟得更厉害。以上是庸俗社会学的表现之一——思维模式的制约。

戏剧批评的概念化倾向

“没有冲突就没有戏剧”，这在国外是一个创作方法，在中国讨论这个问题时，首先考虑的是社会性。“没有冲突就没有戏剧”这句话究竟是否符合戏剧艺术的本质，值得研究。我个人不大同意。我们总是这样理解：社会上充满了各种各样的矛盾，戏剧要反映这些矛盾，所以戏剧冲突是不可避免的——写戏就是写冲突。我们并不是从研究戏剧艺术本体的规律中得出的结论。西方许多戏剧理论的问题本来就值得我们去重新认识（包括那些结论式的）。我们如何将现代戏剧和当代戏剧的实践经验融汇起来，这是当前一个很重要的问题。可我们做得很不够，导致了很多混乱。我们创作方法的误差在于：直接将社会上的矛盾构成戏剧中的冲突。写戏就写矛盾，就写社会矛盾，如“改革和反改革”、“思想解放和思想僵化”、“不同的阶级路线”……所有这些矛盾直接构成冲突，再让人物去说明这些矛盾。这种创作上的公式也导致了戏剧批评上的公式化，这种公式不打破，就不会产生真正的戏剧批评。我们总是先找这个剧本的思想意义和社会

意义，其根据是反映的矛盾是否重大，是否有“普遍性”，提出的问题是否为“千百万群众所迫切关心的”。只要剧本中有，就肯定，就说有现实意义。我们的戏剧批评现在没有威信。一个剧本出来，批评家按他那个模式分析，就是好剧本也能给你分析成概念化的。《血，总是热的》的成功与否暂且不谈，它有并非概念化的闪光之处。可评论家不谈这个，几家报刊都发同一个调子的文章，说这个戏的价值在于“提出了一个体制改革的问题”，有的还说它已经涉及到我们国家的“人事制度”、“财务制度”等等问题。所以它是“及时的、深刻的”。真的深刻吗？如果我们真的要分析“思想意义”，那么真正的意义应该是形象的深层内涵；而不是剧本对某一观念的图解。如果是对观念的图解，那我们不仅没有形象的深层，而且连概念的深层都没有了。

对个性的确认是时代的呼唤

庸俗社会学对戏剧还有一个影响，就是导致剧作家对人的认识的片面性。现在好像有种提法：不要谈人学，不要写人，不要强调个性。戏剧里反映什么不行呢？我们总说“戏剧要反映时代最强音”，那么80年代的最强音是什么？如果从艺术角度考虑，这个时代的最强音就是对人的价值的确认，对个性价值的确认。这是时代的最强音，也是一种时代的呼唤。几千年的封建社会，我们从来就不承认人的价值，不承认个性的价值。50、60年代承认这个东西吗？粉碎“四人帮”之后这几年，对人的价值，对个性的确认才成为一种时代的呼唤。然而，就在个性的价值被确认的时候，我们的艺术家却忽然提出“不要个性”。如果一个社会不承认个性，那么这个社会绝对不会有创造性。四个现代化怎么实现？没有创造性还会有什么四个现代化？现代化的保

证就是人的创造性。马克思主义对人的价值是给予充分肯定的。但我们的艺术居然不承认人的价值，不承认个性，这说明封建的东西是非常顽固的。

在很长时间内，我们有一种误解：在抗日战争时期，当民族、国家处于生死存亡的关头，我们写戏不能要求过多的个性，只要戏剧能反映民族共同的意志、共同的情感，大家就很满意了。刚粉碎“四人帮”，也是这种情况，十年的创伤，还没有恢复过来，观众还没有到达个性的觉醒这个层次。而这几年，观众开始觉醒了，这恰恰要求我们剧作家人学的觉醒。你能够塑造出个性来，你就能在剧作中留下你鲜明的个性。共同的意志、共同的感情、共同的风格已经不能满足观众的要求了。我相信，当观众的审美层次逐步提高，审美意识越来越自觉的时候，这个呼唤会越来越强烈。如果我们剧作家的认识水平和创作水平还停留在刚粉碎“四人帮”时的那个层次，那么我们现有的剧作家还会被淘汰许多。现在的情况是，我们剧作家对生活的认识、对人的认识没有超越观众的水平。比如对《WM（我们）》，许多知青观众说，这个戏对知青的认识并没有超越知青对自身的认识，仅仅是用别的东西来吸引观众。因此，他刚看完还感觉可以，回家仔细一琢磨：“你给我提供了什么?”知青在几个重大的历史转折时期所担当的，仅仅是发牢骚的角色？难道没有一个个性觉醒的过程吗？有人说，你这样要求剧作家太高了，这出戏总比用老人的眼光来看知青要更进了一步吧？我们不能以此为满足。这给批评家出了难题。如果说剧作家是政治的附庸，那么批评家就是双重的附庸。政治的附庸还没有摆脱，又成了剧作家的附庸，跟在剧作家屁股后头吹。我们总是大谈人生哲理，我们的剧本中有几个是真正的哲理剧呢？我的感觉是，越是标榜为哲理剧的戏，越没有什么可思考。因为我们对人的认识根本就没有达到哲学的层次。我们所说的哲理都是生活中人人皆知的常理。什么“没有

爱情的婚姻是幸福的吗?”——这叫什么哲理?哪一个青年观众没有这个认识?这还需要把恩格斯请出来做注解?这些最浅薄的道理在我们的话剧、电视剧中竟成了高深的哲理!《绝对信号》、《田野又是青纱帐》、《红白喜事》、《一个死者对生者的访问》,是这两年创作和演出的比较好的戏。这些戏在对人的认识上都不同层次地有所突破,但还是没有完全摆脱庸俗社会学的影响,还是有些痕迹。回顾一下我们对人的认识:50、60年代,我们对人的认识基本上是阶级观念的。我说的阶级观念不是指具体哪个阶级,而是泛阶级观念。那时候我们要求剧作在塑造每一个人时,都要写出阶级性“纯净”的人,否则就要受到批判。诸如贫下中农怎么样,富农怎么样,土地改革时怎么表现,合作化运动时怎么表现,工人阶级什么样等等。《茶馆》就曾因为对王利发、秦仲义的同情而受到责难,说是“阶级调和”,差点禁演。粉碎“四人帮”之后,我们对这些观念有所摆脱。我们对人不再是阶级分析了,代之以政治分析。把当时所流行的某种政治规范作为衡量人物的标尺,所以表现在李健(《报春花》)、梁言明(《未来在召唤》)身上的还是某种政治特征。诸如“实践是检验真理的唯一标准还是迷信僵化”,“奉行什么样的阶级原则”,“要不要改革”等等,还是一种政治特征。当时我们的剧作家还没有对生活进行审美评价,而是用一种政治观念,来及时反映各种各样的问题。从这类戏中我们可以看到一个特点:就是剧作者试图在主要人物身边结构多维的关系。比如《报春花》的作者说过:“我要表现李健的生活面,表现他复杂的内心生活,所以我围绕李健设置了老战友关系、亲家关系、父女关系等等。”也就是说,剧作家试图通过这些多维的关系反映人物的内心世界。但这类戏有一个特点,就是在剧作家要真正写人的时候,这些多维关系并不起作用。李健在这种多维关系(包括最富有人情味的父女关系)中,还是那种原有的政治观念的延伸,并没有实

质性的突破。给人的感觉是父女关系被政治关系所吞没了。从这个角度看，似乎剧作家的创作出发点与结果有差异。这个差异不奇怪，因为剧作家对人的认识基本上还是政治批判，构思人物关系基本上还是社会关系、政治关系。那些其它的关系基本上还是外加的东西。外加的东西在写作过程中很容易被主体的东西所溶化。李健在同女儿李红兰打交道的过程中，心理并没有深化，只是原有的政治感情、政治特征的延伸，充当补充说明。到了《红白喜事》、《田野又是青纱帐》，特别是后者，在对人的认识上是有所突破的。但这并不是从审美意义上说，而是在社会学意义上说。作品摆脱了阶级分析、政治批判的唯一原则，似乎从社会学角度把对人的理解放宽了，甚至也渗透一些历史的思考。作者试图要表现人物文化的深层结构，但也是从社会学角度。《红白喜事》也有这个特点。作者摆脱了政治分析、阶级分析，从中国传统封建文化角度写郑奶奶。郑奶奶有双重的喜剧性：她自身非常珍贵的反封建的革命历史和她自身所保留的那个根深蒂固的封建意识是矛盾的，具有喜剧性；而在今天，那种传统的伦理观念已经过时了，而她却还在力争她的权威性，这又是一种喜剧性。以上所说的这些戏给我们提供了一个东西：剧作家在社会学角度对人进行分析的时候，摆脱了单一的政治批判。在这个层次上，显示出某种活力。但并没有彻底摆脱庸俗社会学。因为作者还只是根据社会分析，抓住了人物的类的本质，没有从人物的个性心理对人物进行深入的研究和开掘。七老爷子、八老爷子、郑奶奶，给人感觉还只是农村的一种社会心理的象征。

这也给我们提供了一个对人的深层心理探索时很值得思考的问题。对人的深层心理进行探索，就是人不能没有社会性。用单一的阶级观念看人不对，把人看成某种政治的代表也不对。我们从社会学角度捕捉人的社会性行不行呢？我觉得也是不够的。在这个层次上我们所能获得的，还是类的本质，不能解决个性问

题。戏剧艺术有它自身的目的，就是以人为目的，它的对象就是“具有感性、丰富性的人”（卡西尔《人论》），而不是概念的人。所谓“感性丰富性的人”，指的是人绝不只是用社会学来分析的某一个类的代表，他还应该有自身的个性心理的丰富性、复杂性和现实性。

这几年，我们的作家也对人的个性心理进行了探索。从这个角度来说，《绝对信号》这出戏是值得重视的。如果把这出戏跟《救救她》相比，都写失足青年问题，但却有很大的不同。《救救她》完全是从社会问题角度来写李晓霞，而《绝对信号》绝不仅仅是一般地表现社会问题，而是在表现社会问题的时候，试图对青年人的心理作深层探索。里面有很多内心独白，是和人的潜在意识相对应的。但是这出戏也有一个问题，就是作者在写黑子、小号、蜜蜂的时候，急于把车厢当作社会的象征。这里面要表现不同的人生态度、人生道路，并对出场人物进行道德批判。这个道德批判主要是车长完成的，再就是通过黑子的转变完成的。而车长所执行的道德批判，恰恰妨碍了对三个青年深层心理的揭示。《绝对信号》是剧作家力图摆脱对人的社会分析，试图进行心理分析的一个探索性作品，向前迈了一步，但又没有完全挣脱。《一个死者对生者的访问》有一个非常好的、令人振奋的构思，然而，看完戏后，令人既高兴又惋惜。高兴的是：一个人和歹徒搏斗，同车人不帮助他，他死了，他的灵魂回到人间要访问生者——这个假定程度很大的构思，非常有利于被访者展示心理深层。观众会有这样一个感觉，当生者接受死者的访问时，心灵的大门是敞开的。生活检讨会不能说的，记者访问不能说的，对老朋友也不能说的，面对死者，而且是你看着他死的，你生者的心灵应该是打开的吧？作者还有一个很好的意图，就是他不急于对生者进行道德批判，而是通过这些生者对社会深层心理进行研究。然而，研究的结果并不令人欣喜。那些被访者所说出的那

些心理内容、行为动机（严格地说，那只是作者为人物找的理由——在心理学上，理由绝不是动机），都是生活检讨会上也能说的。有位评论家说这个戏的长处就在于叶肖肖（《访问》男主人公）的“宽容、朴实、善良，他虽然感到孤独，一个个访问了生者，却从生者最平凡的、没有多少价值的理由当中，发现了一颗爱心”。这位评论家还说，叶肖肖的宽容表现了作者的宽容。作者没有把这些生者推到道德法庭上去审判，也是一种宽容。我觉得，这个戏坏就坏在作者对叶肖肖这个人物“宽容、善良”的主观意念太顽强了。为了表现叶肖肖的宽容，把那些生者的心理浅层化了。似乎作者有个担心：如果我把生者心理最深层的东西都揭示出来，还怎么宽容？那么叶肖肖的形象不就牺牲了吗？如果要为自己所偏爱的人物牺牲了原有的意图的话，这并不标志创作的成功。其实，对生者心理深层的揭示，绝不会影响叶肖肖的宽容。这里面恐怕有个问题：我们的剧作家一到对人物进行心理分析的时候，就暴露了一个先天性的弱点——我们对人的心理透视力太弱，深不进去。

我讲了这么多弱点，是不是我对这些剧作家及其剧作太苛求了呢？我绝不是这个意思。我是把这些剧作当作社会财富来研究，从中寻找经验和教训。我是从我们共同的理想出发来审视我们的成果的。

我们对人的认识没有穷尽

我们对人的认识没有穷尽。在各门科学都向客观、微观进行突破的今天，人对自身的认识依然是个难解之谜。有人从社会学角度认识人，有人从心理学角度认识人；现代派戏剧提供了一个东西，就是对人的潜意识的重视。表现派戏剧就是将潜意识戏剧

化，有人说这是受了弗洛伊德的影响，我倒认为这些东西都可以给我们提供借鉴。我们要研究现代戏，研究当代戏剧。我觉得当代外国戏剧的经验，绝不是理性化、抽象化，而是随着对人的深层心理的认识和表现，提供了一些新的表现方式。当剧作家将对人物表现的重心转移到潜意识层次的时候，原有的表现方式不够用了，才产生了许多新的方式，如梦境、独白、内心幻象等等的具象化。我们没有在这一点理解人家，只看到一个浅层的东西，就是表现方法。认为现代派似乎就是一大堆表现手法，这是对现代派的极大误解。你可以同意弗洛伊德，也可以不同意，但现代派对弗洛伊德学说，确实借鉴了很多。弗洛伊德把人的最后一个藏身之所——潜意识，给开掘出来了，过去我们常常在潜意识中藏身，现在连这个藏身之所再给开掘出来，人便可能处于尴尬地位，但人对自身的认识深化了。我们对人的认识能不能借鉴现代心理学呢？人的感性、丰富性绝不仅仅是社会性分析所能完成的。过去我们一直把艺术当作社会工具。所以特别注重社会性分析。可是人的心理呢？自然属性呢？要不要认识呢？当然都应该认识。我觉得这才是一个完整的人。艺术的最终目的就是促使人自身的和谐，人的全面发展，人自身的完善。

我讲的这些可能只是纸上谈兵，因为我们习惯于把外来的一切庸俗化。一谈到弗洛伊德，就是制造神经病。一讲到人的自然属性就是床上动作，“性本能冲动”。当然，性欲的本能不能完全否定，但我有一个看法：如果仅仅是本能而没有情爱融合的话，它就不能当作艺术的内容。

在表现人的内部世界上突破

再如讲形式革新，我们总以为形式革新来源于布莱希特。这

恐怕是个误解，布莱希特在形式问题上是比较保守的。他说："借助形式的革新，旧内容可以派上用场，就像一件穿破了的裤子，打个补丁，看起来漂亮一点，实际上并没有解决什么问题。这就叫形式主义。"（《什么叫形式主义》）布莱希特属于"战斗的现实主义"，他怎么会把形式革新看作首位呢？我们对布莱希特还有一个误解，总认为布莱希特是崇尚理性的。要从根本上讲，我们有多少理性呢？我们现在是这样：搞创作靠理性，搞理论靠意识流。我读过的许多文章，都没有逻辑，没有理性，全是感性；可是搞创作的却没有感性，全是理性——一切都颠倒着！国外现代美学绝没有强调纯理性的，"情感的形式"也好，"感性的丰富性"也好，"直观的多样性"也好，都如此。布莱希特说过："感情可以大大加强我们的理性，而理性则可以净化我们的感情。"我们一介绍过来，就只剩下了一半——强调理性。中国戏剧有一种传统，这种传统足以改造布莱希特，改造易卜生，甚至莎士比亚！这个传统就是"为我所用"。在中国，任何一个思想家、理论家、作家都得接受改造。莎士比亚被改造了，《温莎的风流娘们》中福斯塔夫的形象是世界公认的复杂形象，在我们的演出中却成了一个老流氓！这就是"为我所用"的道德批判。莎士比亚写过政治斗争、道德伦理，但他绝不只是进行政治批判、道德批判。莎士比亚笔下的人是丰富而全面的，他写的是人的本性。而我们全给改造了。

我们不能用别的东西来代替对人的认识。中国戏剧的振兴，取决于我们的剧作家对人的认识的深化。这个起点，是长远之计，除此以外，借助其它一些东西，可能会收到一时的效果，但这个根本问题不解决，就会潜伏下再次的危机。事实表明，今年的观众对花哨的形式已经兴趣不是那么很大了。这种东西你能维持多少年呢？要说明的是，我绝不是反对形式革新，如果封闭地——即只就戏剧表现而言，形式革新当然是首要的，但是现在

根本不能封闭地考虑问题。因为许多外部关系还没有解决。而这些外部关系都已经发展到我们的思维模式中去了。所以必须开放地考虑，放在广阔的中国传统文化的背景下来考察。人对自身的认识问题是所有艺术样式共同的问题。而戏剧尤其如此。卡西尔讲："绘画和戏剧有个区别：绘画表现的是人的外部世界，而戏剧表现的是人的内部世界。"表现人的内部世界恰恰是戏剧的长处。要论事件的过程等视觉形象，戏剧不如电影，舞台不如银幕，也不如电视剧。观众如果要想满足视觉需要可以去看舞蹈、看绘画、看电影、看电视剧。戏剧优势恰恰是对人的内部世界的表现。在这一点上，戏剧超越一切其它艺术种类。而我们没有在这一点上努力，却拼命去想满足观众视觉享受。所以要败于电影。我们要守住我们的阵地，必须在表现人的内部世界上突破。

把作家的视野调整到人身上来

前面我对几个戏发表了我的看法，我希望剧作家们能在这方面继续探索下去，最好不要为别的东西所干扰。要讲对客观事物的认识，阻力并不大，最难的是人对自身的认识。一位学者说过："现在在所有的学科中，人对自身的认识越来越糊涂。原来崇尚理性，现在对理性发生怀疑。"对理性的怀疑，导致了现代派戏剧的产生。西方社会经过一段的调剂，对理性又产生了信心，对人自身又产生了信心，所以现代派戏剧过时了。有一些荒诞派戏剧也作了一些修改，这是根据人对自身的重新确认。据说法国还上演荒诞派戏剧，但那只是像我们上演古典戏剧一样，表示戏剧史上曾经有过这样一个流派。我讲这些的意思是，我们当前急迫的课题是：破除"工具论"，清算庸俗社会学，恢复戏剧艺术自身的品格，把我们剧作家的视野调整到人上来，把戏剧艺

术的功能调整到人上来。“以人自身为目的，而不是把人当手段”（康德语），这也是马克思的艺术观（当然，马克思的原意是个哲学命题，我这是引申）。理论上应该研讨这个问题，创作上应该研讨这个问题，评论上也应该研讨这个问题。我认为未来的戏剧十年，将是一个人才竞争的十年。这种竞争是观众逼的。观众审美意识的觉醒，对剧作家及其剧作要进行筛选和淘汰。未来十年中，宣传戏可能还是占大多数。但这类宣传戏的观众会越来越少，象看“样板戏”那样作为政治任务的时代恐怕是一去不复返了。而且作为政治任务来保证票房价值并不是戏剧的光荣，要想毁掉戏剧，最好这么办。我们应该积极地迎接观众审美意识的觉醒。最先应该做的，是把我们的思维模式彻底解放，从这一点入手，寻求一条艺术解放的道路回归戏剧艺术自身的品格。当戏剧真正成为一种艺术的时候，我们的步子会迈得很快。我对未来的戏剧是乐观的。我最后一句话是，希望大家创作出真正的审美戏剧来！

《新剧本》1987 年第 4 –5 期

东京观剧杂感

作为中央戏剧学院戏剧教育考察团的成员，我于今年5月在日本访问期间，看了几场戏剧演出，亦有机会与日本的戏剧教育家、评论家们交谈，针对日本当代戏剧的现状及发展前景交换意见，感想颇多。总的印象是：日本与中国的国情不同，戏剧创作和演出中出现的问题当然也各有特殊性；可是，我们两国的文化发展又有着血缘关系，戏剧作为文化的一部分，在其发展进程中又面临很多共同性的问题，两国戏剧家也有着很多共同语言。

由于此行的主要目标是进行戏剧教育考察，行程又很短，只看了五场戏剧演出，当然不可能对日本的戏剧现状形成总体性的印象。但是，由于整个观摩计划都是由日本大学松原刚教授精心安排的，在拟定剧目的过程中又曾反复交换意见，所看的几个剧目都有一定的代表性。其中包括市川团十郎先生主演的歌舞伎《团菊祭》，当代欧美音乐剧《猫》（四季剧团演出）和《我和你相爱》（宝冢歌剧团演出），法国古典剧《费加罗的婚姻》（地人会演出），以及新近创作的剧目《救救我》（俳优座演出）和《夏天·南方的罗曼斯》（民生剧团演出）。这些剧目的演出，上座率很高，观众秩序甚佳，剧场的状况令人欣慰。日本戏剧界的朋友自信地说：面对电影和电视剧的竞争，戏剧亦没有处于劣势，有足够的力量与它们竞存共荣。但是，他们对日本戏剧的现状也不那么满意，认为有很多问题尚待进一步研讨。

关于商业性戏剧

就剧目本身来说，我们所看到的两部音乐剧都是舶来品，而且都具有商业演出的性质。四季剧团为了演出《猫》，在东京的繁华区购置了一座临时的剧场，该剧表现一群猫在垃圾场里的活动和来自外部与群体内部的纷扰，整个舞台和观众厅的顶部都被布置成现代社会的垃圾场，布景加上临时剧场的建筑耗资几亿日元，由几家大的企业资助。票价高达 8000 日元（折合人民币 200 余元），但演出已超过千场，赢利已超过投资的十倍。过去，我曾认为，所谓“商业性”演出，大都是充满了低级、庸俗气味，没有任何艺术价值。但是，《猫》的演出却表现出导演和演员对艺术创造的严肃认真，而最突出的印象是演员的硬功夫。四季剧团原来属于新剧体系，演员多是青年，但全台演员的形体训练和舞蹈技巧都是高水平的，主要演员在声乐方面也是训练有素，几乎每一唱段都引起观众赞美的掌声。在日本，商业性演出团体主要有“东宝”、“松竹”两大系统，不仅有足够的资金安排超豪华的布景，而且可以在国内、国外用重金聘请名演员。演出的剧目有音乐剧、歌舞剧，也有话剧。近年来，这些剧团也常常把受到群众欢迎的电视剧搬上舞台，观众从屏幕上看到名演员的风采，怀着特殊的兴趣到剧院里来欣赏他们的现场演出。有的评论家针对这类演出更重娱乐性的倾向，提出一个尖锐的问题：演剧的目的是什么？观众看了戏以后，到底得到了什么？这里当然表现出对商业性演出的不满。尽管如此，这类演出确实拥有大量的观众。据说，由于家用电器的发展，把广大妇女从家务劳动中解放出来，她们需要群体的文化生活，因此，愿意购买昂贵的门票到剧院里来消磨空闲的时间，亦获得某种享受。商业性演出

所吸引的大都是这个阶层的观众，所选剧目当然也力求满足他们的欣赏兴趣。

对于像《猫》这样的引进剧目，戏剧界的很多专家都持否定态度，他们认为，靠照搬西方的剧目去吸引观众，并不是发展日本戏剧的一条正路。

所谓“商业性戏剧”的真正内涵究竟是什么？有人认为是指剧目演出方式的商业化，有人则把它理解为“大众化”。尽管前两年我国戏剧界曾经讨论过“商品性”的问题，但是，我国戏剧终究很难完全按商业化的方式发展，把赢利作为演剧的基本方针。然而，演出面向大众的方向，却不应完全否定。在演出剧目的“票房价值”的背后，往往渗透着群众性的内涵。把戏剧看成是少数人欣赏的对象，毕竟是片面的。

《救救我》——对当代社会心理的剖析

针对我国戏剧创作和演出的现状，以及前两年在关于戏剧观的讨论中提出的问题，我最关切的还是近年来创作的新剧目，并能围绕当代戏剧面临的种种问题，与日本戏剧界的朋友们广泛交换意见。对此，我曾与松原刚教授以及戏剧评论家茨木宪、森秀男先生进行座谈。他们告诉我：日本的戏剧创作一向与社会现实联系紧密，不少剧作家能够敏锐地发现当代社会的各种现实性问题。近些年间，现实性很强的社会问题剧愈来愈少。当我询问造成这种现象的原因时，他们指出：现代化的日本，出现了很多新的社会问题，这些问题困扰着每一个公民，很多人都在思考，而剧作家感到自己对新的社会问题的思考并不能超越观众。联想到我国社会问题剧从兴旺到衰落的过程，感到上述原因是具有共同性的。看了《救救我》的演出以后，却促使我思考了另外一些

问题。

这出戏由剧作家山内久编剧，由安川修一导演。他的作品有电影剧本《猪和军舰》、《阿西门的街》等。舞台剧本《救救我》从一个特殊的角度对当代人的社会心理进行剖析。舞台上是一座医院的男病房和女病房，男病房里有信奉国粹主义的满州浪人渡会奉天，有巡回剧团的演员樱咲太郎，有职业棒球手、教师、濒于破产的经理，女病房里有年龄不详的标野、家庭妇女清原雅子，以及具有特异功能的女子见神春……这些人都是心脏病患者，在等待手术，生死未卜。“救命呵！”这就是病人被折腾得痛苦万分时发出的呼救声。住院者受到病痛的熬煎，而且还承受着来自身外的逼压。雅子的丈夫来病房的目的，是逼她在离婚书上签字，而她的爱子又怪母亲无能，羡慕的倒是父亲的情人。如果剧本的主旨只是限于表现病患者的生理痛苦以及各自的生死观，或者只限于像雅子等人的个人遭遇和由此引发出的具体的社会问题，它当然是浅层的。剧作家虽然把舞台的物理空间限定为一座医院，所直接展现的也只是几个心脏病患者，然而，在剧情的进展中却渗透着他对人的生存状态以及摆脱困境的出路等客观问题的思考。导演安川修一在谈到这出戏的主旨时指出：“在这个悲剧、苦恼、孤独、绝望层出叠起的杂居病房里，住着不知结果如何的、被疲劳和哀伤笼罩着的人们。他们注定要死去却仍要活着。无论是谁都必须独立地生活，但他们却不能像人那样生活。无论是谁都抱病于身，抱着一线生机而生活的不仅仅是那些患者们。精神遭到损伤的群体中的每一个人，他们为何而怨恨？为何而感动？他们怕什么？恼什么？追求什么呢？人们在渺茫的现实中彷徨、呼喊：‘救命啊！’他们向着被拯救的可能性而呼喊……”从这个角度来说，《救救我》也可以被看作是一部当代社会问题剧，然而，剧作家却不是着眼于具体的政治问题、社会问题、伦理问题，而是通过对一个病态群体的心理分析，揭示当

代日本社会普遍存在的精神问题。山内久先生在日本侵华战争中有一段经历，他在经受由于战争的罪恶引起的报复时，开始了痛苦的体验——对人生的体验，对生死问题的体验；而在他因冠状动脉硬化而入病院的日子里，又从不同的角度经历了这种体验。而《救救我》正是这种长期体验的结晶。新藤兼人在谈到这出戏时说："在现代化的日本，这些患者是由繁荣突坠纠纷之中，气泡因鼓涨而破裂。"当然，如果山内久先生只是着眼于对病态世界的社会心理分析，这出戏也可能只是传达某种悲观情结，或者只是象某些荒诞派戏剧那样给人在荒诞世界中的生存状态提供一个见证。就在剧本中一再发出"救救我"的呼喊声的同时，又通过病患者之间的细微关系，探求着医治病态心理的出路。年迈的心脏病患者渡会，一向迷恋着已经失去的过去，在病痛的折磨中只是躺在床上说三道四；可是，他却从对标野的爱恋中找到一点慰藉。剧中的另一个重要人物樱咲太郎因生活放纵而患病住院，他与见神春相恋，两个人经常躲进狭小的盥洗室幽会。由于春的爱，也萌发起真正的爱情。他从自身的经历中感受到：人类最重要的是互爱。如果把"施以温柔的爱"作为医治病态世界的一剂良药，也许并不是真正的出路。然而，这里又确实凝聚着剧作家对人生的真切体验。

据我所知，日本戏剧界对这出戏的评价并不一致，有人肯定它，有人则很反感。肯定者认为它在表现当代社会心理方面进行了新的探索，否定者则认为它在人物形象塑造方面缺少深度和力度。我个人的看法是：试图深入把握当代人的精神问题，未必就是脱离现实，因为，人的精神领域本来就是剧作家应该着重探索的题材内容。在访日之前，日本话剧人社翻译刊出了拙作《人学的深化与困顿》，松原刚教授又组织他的研究生分段翻译了这篇文章，因此有机会就这篇文章的主旨与日本朋友们交换意见。我感到，把对人的本体观的深化作为当代戏剧的重要课题，我们

有着共同的看法。《救救我》也确实在这方面进行了探索。

戏剧，并不只是谋生的职业

戏剧评论家森秀男先生是小剧场运动的热情支持者，他已有研究小剧场艺术家的专著出版。他告诉我们，这种演出没有人赞助，参加者不仅没有报酬，而且还要把自己积攒起来的钱奉献出来，作为演出经费。日本的小剧场运动已有多年的历史，早在60年代前半期，已有一批青年人献身于这种戏剧演出，后来，又与大学生的演剧活动合流，形成一股不可忽视的力量。他们有自己的作家提供剧本，有些人则兼任组织者、作家、导演和演员，剧目排出以后，租借大楼的地下室，组织百余观众。有些专业剧团的青年人，也参加小剧场演出，而且受到老艺术家们的支持。文学座的名演员杉村春子就是小剧场演出的热情支持者。目前，这样的演出团体在东京已难计其数。森秀男先生认为：广泛开展小剧场运动，确实把日本戏剧丰富化了。我曾与松原刚先生商量观摩这样的演出，但由于种种原因未能如愿。但是，通过日本朋友的介绍，我获得的印象是：参加这类演出的青年人，并不是把戏剧当作谋生的职业，而是作为献身的事业，他们并不靠演剧谋取收入，只是要通过演出剧目实现着自己的艺术追求。这种献身艺术的精神，确实使人感动。联系到我国戏剧界的情况，又启发我思考了很多问题。

在我国，绝大多数剧作家、导演、演员都隶属于专业团体，都是以戏剧为职业，有固定的工资，生活有基本保证，因此，这些专家有可能把全部精力集中于艺术上的探索。也可以说，这是社会主义优越性的体现。实际上，这种体制也造就出一批成绩卓著的剧作家和艺术家。然而，在这种体制下，也确实养成了一种

惰性，有不少人只是把戏剧当作谋生的职业，而失去了献身的热情和执著的追求。可是，戏剧作为一种艺术，它与其它职业相比较，所要求的恰恰是无私的奉献和苦心探索的热情。如果戏剧工作者失去了这种精神，而只是把自己所从事的专业当作谋生的职业，就可能导致艺术上的平庸。

至于小剧场演出，近年来在我国也曾进行过实验，北京人民艺术剧院演出的《绝对信号》、《车站》都属于小剧场性质。但这种演出还是囿于大的专业剧团内部，而且，范围还不够广泛。我想，专业剧团内部应该继续进行这种演出，同时，也不妨把这种演剧活动进一步向广度扩展，从专业扩展到业余，从剧院扩展到工厂、大学，给热爱戏剧艺术的青年人提供充分实现艺术追求的机会。据我了解，在我国，想在戏剧艺术上大显身手的青年人，是为数很多的。当然，青年人要进行小剧场演出，需要更多的扶植、支持。有人把美国的小剧场运动看作是“点缀美国的文化绿洲”这种说法是有道理的。

戏剧，不只是谋生的职业——在参观了兵库县立宝冢北高等学校演剧科之后，我的这种感想又有了更丰富的内容。这所中学位于大坂附近的宝冢温泉区。近年来，该校增设了演剧学科，除了中学的一般课程外，开设几门戏剧专业课程，有戏剧史、理论课，还有演员表演训练、音乐、舞蹈、传统艺能等课程，聘大阪艺术大学的教授、讲师兼任。校长先生告诉我们，开设这一学科的目的，并不仅仅是为大学的戏剧专业和剧团培养后备军，主要着眼于对学生的艺术素质的培养。他认为，如果说，音乐、舞蹈、绘画可以陶冶青少年的性情，提高他们的审美素质，那么，戏剧作为一种综合艺术，在这方面的作用就更为明显。据了解，这个学科的升学率亦不低。目前，宝冢北高中的演剧科在全日本是始创者，但是，在全日本教育界已经引起重视。我感到，这种中学设演剧科，也并不仅仅是为学生提供一种谋生的职业，而是

把演剧作为全面培养学生的审美素质的途径。我们正在进行社会主义现代化的建设，而全面提高人的素质是战略性的目标之一，审美的素质则是人的素质的重要内涵。据我了解，目前，我国中学教育存在着片面追求升学率的倾向。对学生的审美素质的培养有所忽视。面对这种情况，宝冢北高中演剧科的经验，值得我们借鉴。至少，戏剧界应该开拓多种途径向中学生进行戏剧教育的可能性。

（文中引文，均由麻国钧同志翻译，特此致谢。）

原载《剧本》1987 年第 8 期

怎样才能突破

——要洞察和把握人的内心世界

霈生同志：

读了您发表在《新剧本》今年第4、第5期上的《还戏剧以自身的品格》，感叹系之。

我是一个在地区（现在已改为市）剧团工作的编剧。我有过不错的“过去”。我写的剧本，有的在地区演出，有的到省里演出，有的还得了奖。我家里，墙上挂着省文化厅颁发的奖状，柜上放着用奖金买来的收录机。可是，长时期来我却陷入了困惑。开始是我的戏不上座了；后来是剧团不排我的戏了；再后来，我自己也觉得写不出来了。我搞不明白，我害怕，我苦闷……。

《新剧本》上的一些文章，使我痛苦地发现，过去我不仅失落了“自我”，而且有时候就根本没有“自我”。我不是用自己感知的世界去写作，而只是领导的指示、文件的阐述、干部的介绍……再读了您的文章，觉得病根清楚了，我逐渐恢复了信心。

但当我尝试着重新进入创作状态的时候，我又徘徊了。从哪儿入手，“突破口”在哪儿呢？还是您的文章帮助了我：“表现人的内心世界恰恰是戏剧的长处”，“必须在表现人的内心世界上突破”。我过去创作上的薄弱环节在哪儿，今天就应该在哪儿“突破”！

“突破口”选正了，我勇气倍增。但又觉得软弱无力。是什

么东西在作怪？是“老套子”，是传统习惯？我谈不上来。我诚挚地希望得到您进一步的帮助。

敬礼

孙晓明　6.13

晓明同志：

《新剧本》编辑部转来了你的信。你在信中谈到自己在创作上的苦闷。我想就你提出的问题，谈谈个人的看法。

一个剧作家写了几个剧本，演了一阵子，有的还获了奖，但是，过了一段时间，自己却发现它们是“老套子”，缺少真正的艺术魅力。在我看来，这可能是件好事。我在那篇拙作中曾经谈到：“观众审美意识的觉醒，对剧作家及其创作要进行筛选和淘汰。”我想，如果一个剧作家已经习惯于按“老套子”写戏，而又不能自知自觉，只是按照惰性继续写下去，迟早是要被淘汰的。这样的例证，过去不难找到，今后更难避免。你并不满足于已经取得的成就，立志要从已经习惯的老套子闯出来，探索新的创作路子，追寻真正的艺术魅力。这种自觉，比挂在墙上的“奖状”更为宝贵。

你在信中表示：“表现人的内部世界恰恰是戏剧的长处”，“必须在表现人的内部世界上突破”。你赞成这种观点，并试图以此作为创作的突破口。如果是这样，你将要跨进戏剧创作中一条最艰难的旅程。你希望我能针对这个课题提出更具体的建议，我可以谈点个人的看法，却未必能满足你的期望。

在我接触过的中青年剧作家中，也多有这样的困惑：理论上明确了应该把“人”作为戏剧创作的对象，力图更深入地把握人的内心世界，并赋予它以有力的形式或结构；然而，到写剧本的时候，却常常感到力不从心，难于实现自己的意图。如果说，剧作家已经把创作的着眼点集中于对人的内心世界的把握与表现，那么，创作的成功度将取决于两方面的功力：首先是对人的

内心世界的洞察与把握，这是剧作成功的前提；其次是艺术表现是否具有真正的力度，也就是说，能不能将自己已经把握的内容有力地表现出来。我不知道你的困惑究竟是在于前者还是后者，或者是兼而有之。如果一定要我提出更具体的建议，我只能提出以下几点：

其一，你在信中说："我不仅失落了'自我'，而且有时候就根本没有'自我'，我不是用自己感知的世界去写作……"这里提出了一个很有意思的问题。每个作品都应该是用自己的眼睛去洞察世界，用自己的心灵去感知世界，这样，他们的作品才不会千篇一律。如果一个作家只是根据"领导的指示"、"文件中的阐述"去写作，当然不行。你在呼唤失落了的"自我"，如果我们不把"自我"当成一个追求时髦的新概念，也不把它作为创作中偏狭的主观主义倾向的托词，那么，它的积极意义应该是对作家主体性的确认。但是，这种确认首先意味着剧作家主体必须确立起艺术思维，同时又需要破除"老套子"的思维模式。只有这样，对主体性的确认才有真正的价值。每个作家都应该以自己的独特的方式去感知、把握世界，在每一部作品中都应该熔铸进自己对世界的独特发现。对剧作家来说，他要感知、把握的世界，主要是人的内心世界。这句话说起来很简单，似乎也是老生常谈。然而，作家在把握世界和进行艺术构思的过程中，却往往偏离这个对象，而转向其它：诸如有结构价值的故事，那些很容易把握的具体的、局部性和暂时性的社会矛盾等等；由前者构成一段曲折的情节，由后者编制成"戏剧冲突"。对有些剧作家说来，这已经成为把握世界的一种思维模式。或许，你所说的"老套子"也包括这种思维套式。针对这种"老套子"，强调把人作为把握世界的核心，就不能只是"纸上谈兵"，而应该成为剧作家的"职业习惯"。人，特别是人的内心世界，对剧作家是取之不尽的创作源泉，要在这个世界有独特的发现，更需要独具

慧眼，有敏锐的艺术感觉和巨大的洞察力和透视力。这种功力只能靠自己在实践中去磨练。值得注意的是，过去，我们对人的内心世界的把握，由于只强调政治的、伦理的规范，因而有浅层化、片面化的弊病。因此，对心理学（包括现代心理学）的研究是必要的，因为这种研究有可能增强心理的透视力。你如果读过曹禺的《雷雨》、《北京人》等优秀剧作，就会发现，这位剧作家由于精通精神分析心理学，对各种人物内心世界的把握是如此深透，在我看来，他的经验在今天并没有过时。当然，心理学也像哲学、社会学、伦理学一样，它们都是一门科学，它研究人的心理的方法，也是通过逻辑归纳探求规律的齐一性，而剧作家面对的却是一个个活生生的个体，其任务在于把握个体心理世界的完整性、丰富性和独特性。这种功力是剧作家独有的财富，也只有在对现实的、个别的人的洞察、体验的过程中去磨炼。我的建议可能仍然是比较抽象的，但剧作家要进行这种工作却是具体的，在这方面，我们应该认真研究的问题是：长期形成的对人的认识和种种模式的束缚，确实妨碍着我们对人的心理的深入洞察。不知你是否也受到这种束缚？

其二，"在表现人的内部世界上突破"，这一命题在创作实践过程中就显得更为复杂。理论所探讨的只是规律的齐一性，很难为每位剧作家寻找突破的具体方法和途径。何况，我对你的情况了解甚少。当然，戏剧作家表现人的内部世界，也有规律性的问题。有一点是明确的：戏剧要表现人的内部世界，既不能像心理学家那样对人的心理构成因素进行一般的分析，或按照心理学提供的构成要素进行"组合"，也难于像小说那样对人物的心理活动进行静止的分析。在戏剧中，没有抽象的人，也不能一般地分析人的心理。戏剧的本性就在于：它是把个别人物置于特定的情境之中，使情境成为具体的条件和推动力，把握住特定人物在特定情境中特有的心理内容，并使它凝结成动机，通过行动得以

体现。戏剧作品中有一条潜在的因果逻辑：情境——心理（动机）——行动。苏珊·朗格强调说：在戏剧作品中，把握住情境，也就把握了人物。这些话是正确的。我在前面说过，剧作家深刻把握住人物的心理世界，还要赋予它以有力的形式结构。在我看来，剧本的形式结构包含的因素是很多的，但最基本的因素就是人物的心理在特定情境中的具体展现，就在于情境——心理（动机）——行动的因果逻辑和外在的表现方式。在这篇短文中，我不可能对这一具体而复杂的创作课题进行详细说明。重要的是：剧作家对人的心理的洞察、把握，也应该具体到这一层次。我所以在不少文章中反复讨论这一规律性的问题，因为，在我看来，研究并掌握这一规律，对剧作家的创作实践是十分重要的。不知你以为如何？

其三，为了在创作上有所突破，我还建议：应该多读古今中外的戏剧名著。这些作品，都是剧作家心血的结晶，其中包含着很多活的经验，可供我们借鉴。多读这类作品，有助于提高自己的艺术鉴赏力。所谓“眼高手低”，乃是一句传统性的贬词。但是，“眼高”未必“手低”。所谓“眼高”，如果指的是较高的艺术鉴赏力，那么，它的积极结果应该是“手高”。我希望你能为自己开列一个阅读书目，其中应该包括不同时代、不同国别、不同流派、不同风格的代表性剧目，而且选择要者精读。当然，读剧本也有方法问题。你是剧作家，应该用自己的心灵去感受作品，由此出发进入剧作家的内心世界，在那里汲取活的东西。大家都知道，曹禺在青年时代曾经广泛阅读各种名著，并从易卜生、契诃夫，特别是奥尼尔的剧作中探胜取宝，借鉴了很多有益的经验。当然，如果你立志于“在人的内心世界上突破”，那么，在阅读作品时，也不要忘记汲取作家在把握与表现人的内心世界方面的活的经验。在众多优秀的剧目中，这方面的经验是极为丰富的。

戏剧创作是一种十分艰难的工作，把戏剧的主旨归之于对人的把握与表现，并试图在这一领域有所突破，这就更为艰难。把握规律是重要的，但每位剧作家的创新之路，只有自己去探索、开拓。理论与创作实践并不是对立的。我深切感到，理论家与剧作家经常交换意见，共同探索振兴中国戏剧之路，是有益的。但由于个人的能力有限，又有篇幅的限制，上述几点看法，只能供你参考。热切希望你在创作中迈出新的步伐，为人民奉献出更优秀的成果。

谭霈生　1987. 7. 24

原载《新剧本》1987 年第 10 期

情境与命运

要使我国的戏剧真正回复它作为一种独立艺术的特殊品格，必须对戏剧本体进行深入研讨。

舞台的主体是人，任何一部真正的戏剧作品，主人公都是"人"。扩展开来，各种艺术门类都以人的内在和外在的世界作为自己的对象，而戏剧艺术在把握人与表现人方面则有独特的角度与方法。这不仅是关系到戏剧创作实践的根本问题，也是深入研讨戏剧艺术本体的核心问题。对戏剧艺术外在表现形式的探索，也不应离开这一课题。

本文拟从人的命运与戏剧情境的关系这一角度，把对戏剧本体的研讨深入下去。

两千多年以前，古希腊悲剧作家索福克勒斯通过俄狄浦斯与命运搏斗的悲剧情节，对人类的命运发出慨叹："当我们等着瞧那最末的日子的时候，不要说一个凡人是幸福的，在他还没有跨过生命的界限，还没有得到痛苦的解脱之前。"但是，在索福克勒斯看来，尽管"神示"的命运是人所难于挣脱的，但它并不只是人类痛苦的渊薮，它也是藉以考验人的意志，使人得以实现自身价值的机缘。事实上，从戏剧艺术诞生的那一天起，很多优秀的剧作家都是通过个人（剧本的主人公）的命运探讨人类的命运。在人类进入20世纪以后，现代美学家在研讨

戏剧的本体时，又直接提出这一命题："戏剧的模式"就是"命运的模式"①。

现代科学技术的高度发展，使人类有可能不断开发客观世界的未知领域——从微观到宏观，然而对人自身的认识却感到了困惑。也可以说，这是一种文化危机的表现。"以人自身为目的"，这个基本命题已经渗入现代文化的哲学、人类学、社会学、心理学等众多学科。如果说，众多学科都在竞相研讨人的生存状况和命运，都在关心人类的前景。那么，艺术也愈来愈意识到自己所承担的这种历史任务。亚·沙夫说过：人的命运是哲学的对象。在我看来，人的命运也是戏剧艺术的对象。不过，与哲学等学科相比较，戏剧艺术在完成这项历史任务时，却又有独特的角度和方法。基本命题的同一性，并没有抹杀科学与艺术的界限。符号学美学家卡西尔把科学与艺术的区别引向了极限："对事物的深层的认识，总是需要我们在积极的建设性的能力方面作出努力。但是，因为这些能力并不朝同一方面行动，并不趋向同样的目标，因此它们不可能给予我们实在的同一面貌。有着一种概念的深层，同样，也有着一种纯形象的深层。前者靠科学来发现，后者则在艺术中展现。前者帮助我们理解事物的理由，后者则帮助我们洞见事物的形式。在科学中，我们力图把各种现象追溯到它们的终极原因，追溯到它们的一般规律和原理。在艺术中，我们关注于现象的直接外观，并且最充分地欣赏着这种外观的全部丰富性和多样性。在这里我们并不关心规律的齐一性而是关心直观的多样性和差异性。"② 如果说，科学是在探究规律的齐一性时获得概念的深层，那么，艺术所追求的则是实在的、具有丰富性

① 苏珊·朗格：《情感与形式》，第356页。

② 恩斯特·卡西尔：《人论》，上海译文出版社1986年版，第215页。

和多样性的直观形象，它提供的正是纯形象的深层。我所以不厌其烦地引述卡西尔的观点，因为，在我国戏剧界确实存在着这样的现象：一方面在追求戏剧观念的更新，自认为是在追踪世界当代美学的新潮，一方面又主张把科学的抽象方法引入戏剧创作，实质上是在否定科学与艺术的界限。这种现象令人忧虑。我个人认为，把卡西尔指明的这种差别引申到特殊的对象——人，这一极限的界定也是完全适用的。如果两者都以人自身为对象、为目的，所关注的都是人的生存境况和命运，那么，科学则是把万千现象综合、概括为概念，以追寻它的终极因，而艺术则要把具有感性丰富性的人形象化，赋予人的生存境况与命运以实在的形式结构。也正是在这种意义上，把戏剧创作中的人学与哲学、社会学、心理学区分开来，也是不言而喻的。尽管这些学科的研究成果应该成为剧作家把握人、表现人的参照，但却不能用以代替自己的创造性工作。有人认为：在今天，清除庸俗社会学对戏剧创作的影响，是必要的；可是庸俗社会学并不是科学的社会学，不能否定社会学对创作的直接影响。然而，把社会学的方法当成戏剧创作的方法，把社会学的内容直接当成戏剧的内容，恰恰是否定了艺术与科学的界限。这个问题很值得研究。

人的“命运”，无论是把它界定为生死、贫富等一切遭遇，还是把它理解为难以预知的某种必然性，或者作为人的发展变化的一种比喻，它总是暗示着某种“未知因素”。科学家对未知的必然性的研讨，贵在对规律的发现。艺术家则要把对必然性的发现渗透于丰富的、生动的艺术形象之中，赋予命运以实在的、具有感性多样性的形式结构。关于某一个人的发展变化的趋势，我们都可以想象出无数的可能性，但也都是抽象的、主观的。在实际生活中，人的命运的可能性总是可以变为现实性的，转变的条件就是具体的境遇。一个人可以经常地主观想象自己将会有什么样的遭遇，将可能有什么样的发展变化的趋势，借用一个通俗的

生活用语，就是“算命”。然而，无论是谁，在其人生的旅程中，都很难避免突然降临的境遇，你可以称它为“偶然”，但面对偶然出现的境遇，却必须为自己进行选择，就在这时，来源于个性的选择行为实际上已经成为对“命运”的抉择，或者构成了命运的形式。如果把命运看作是未知的某种必然性，那么，偶然的境遇恰恰体现了这种必然性的实在的形式结构。正因为如此，车尔尼雪夫斯基才把“偶然性”看作“美不可缺少的属性”。他认为：“偶然性乃是美的物象所不可缺少的规律，否则物象便不符合‘观念在规定中体现’这条规律，照这一规律来说，观念在体现之时必受外界影响，这些影响使它的表现每次都带有偶然的多样性。”① 我们当然也可以把人所面临的偶然境遇，看作是命运“在规定中体现”。

这里所说的“偶然的境遇”，在具体的戏剧作品中，就是人物面临的特定的情境。在18世纪，狄德罗曾经把“情境”看作是戏剧作品的“基础”；黑格尔则进一步把“情境”作为众多艺术门类共有的因素进行研讨，并进一步把它作为戏剧特性的首要因素。存在主义戏剧家萨特把自己的剧作直称为“情境剧”，他宣称：“我们的目的就在于探索一切在人生经历中最常见的情境”，“剧作家的任务是在这些极限的情境中选择最能表现他的忧虑的情境，并把这种情境作为旨在获得某些自由的问题交给观众。只有这样的戏剧才能重获所失去的共鸣，才能‘统一’当今看戏的各种不同的观众。”② 不管我们是否同意萨特的自由观，有一点是明确的：萨特把人的自由选择作为哲学的命题，而他恰恰看中了戏剧作为体现自己的哲学观念的艺术门类，这也确实表明了戏剧艺术本体的潜能。在当代戏剧理论中，马丁·艾思林在

① 车尔尼雪夫斯基：《美学论文选》，人民文学出版社出版，第45页。

② 《萨特戏剧集》（下），第1014页。

研讨戏剧艺术的本体时，又重新强调“戏剧不仅是人类的真实行为的最具体的（即最少抽象的）艺术的模仿，它也是我们用以想象人的各种境况的最具体的形式”。[①] 这里所说的“境遇”、“境况”、“情境”，在具体的作品中，指的是多种因素的有机综合，其要素是：人物生存的具体环境（场景空间、时间等等），对人物发生影响的各种事件（情况），有定性的人物关系。这些要素对人物的影响力有大有小，它们之间又往往是相互影响，从而形成对人的命运的一种规定，或者说是使命运获得“规定中的体现”。

一个人未来发展变化的趋势，有一个潜在的必然因素，这就是主体的个性。但是，这种内在的必然因素，在没有与之相契合的客观条件出现时，也只是潜在的。正如丹纳所说：“某个伟大而坚强的性格，由于没有机会或者没有刺激的因素，往往默默无闻，无所表现。”他举例说：

> 倘若克伦威尔不遇到英国革命，很可能在家庭里和地方上继续过他四十岁以前的生活，做一个经营农庄的地主，市内的法官，严厉的清教徒，照管他的牲口、饲料、孩子，关切自己的信仰；法国革命倘若迟三年爆发，米拉菩只是一个贪欢纵欲，有失身分的贵族……[②]

在现实生活中，由于没有必要的机会和条件，使得主体潜在的必然因素不可能充分显露，这是经常可见的现象。比起那些潜在的必然因素一直处于被压抑状态的个性，克伦威尔和米拉菩毕

---

① 《戏剧剖析》，中国戏剧出版社出版，第1页。

② 《艺术哲学》，人民文学出版社1983年版，第396页。米拉菩（1749－1791）是法国大革命时期君主立宪制领袖。如果法国大革命晚发生三年，他已不在人世。

竟是幸福的。

在这方面，艺术应该高于现实。如果说，命运乃是个性与情境的契合，而在现实中却经常呈现出两者亦不契合的状况，那么，剧作家的任务就是要为人物内在的必然因素提供与之相契合的情境，使其在必要的条件下转化为现实。如果哈姆莱特继续生活在老丹麦王理想的朝政之下，如果他继续蒙受温馨的母爱，他可能是欢乐的、幸福的，但是，这位丹麦王子博大灵魂中潜在的悲剧性，则可能被这种平静的境遇融解了。老丹麦王的暴死，克劳迪斯登上王位，母后改嫁给“丑怪”式的新君，朝纲的腐败……这些事变打破了他内心与环境的和谐，迫使他开始了严肃的、忧郁的沉思，老丹麦王的鬼魂向他披露了自己被克劳迪斯谋杀惨死的真相，这个震撼灵魂的事件，使哈姆莱特置身于新的多维关系之中，这种情境的力度足以激发起个性中潜在的一切机能，推动主人公一步步走向命运的结局。在易卜生的《玩偶之家》中，娜拉原本生活在平静的家庭关系之中，她爱自己的丈夫和孩子并从中获得幸福。如果这种境遇延续下去，她个性中潜在的必然因素也就会消融在表面和谐的氛围之中。然而，以一连串现实事件为契机，八年前签立借据时播下的危机的种子，已经发芽萌生。债权人为了自身的现实利益利用这件往事要挟娜拉，把她推向命运转捩的关头。在这种条件下，她的自觉意志逐步觉醒，使潜在的必然性转化为具体的现实。丹纳认为：个性进入情境开始命运的旅程，就像一条船承受风力才能进入航程，微风可以吹动一只小艇，而有足够力度的强风才能鼓动起大的帆船。这个比喻是恰当的。这正表明，情境的内在力度应该与个性的深度与广度相适应。

在传统的剧目中，个性、情境与命运的契合关系，一般都表现得比较明显。在莎士比亚的悲剧中，不管情境给予主人公的折

磨、痛苦是多么深重，但是，剧作家所追求的都是个性的完全性，因此，主体进入情境以后，不仅个性有可能获得独立自足，而且，个性的运动构成的命运的曲线，总是体现着人与社会的复杂关系，总是作为某种社会命运的表现形式。在易卜生式的"社会问题剧"中，主人公的个人命运也是以其与社会的关系为基础，而人与社会环境的冲突也有可能转化为具体的、有定性的人物关系，就像《玩偶之家》中娜拉与海尔茂之间的个性关系，《人民公敌》中斯多克芒医生与市长等人的多维关系，等等；在这种关系中，主体的个性也多是以自觉意志的形式体现着人性的普遍力量。我国现实主义剧作家继承了这一传统，例如在曹禺的《雷雨》、《日出》、《北京人》，夏衍的《上海屋檐下》，田汉的《丽人行》、《关汉卿》，老舍的《茶馆》等剧作中，个人的命运总是在特定历史时期的社会环境的影响、制约下显示出普遍的意义，而具体的人物关系之网与各种偶然性事件相契合，既是社会环境的个性化体现，又赋予人物命运以特殊的形式结构。

从某种意义上说，西方现代派剧作家已经偏离了这一传统。在他们看来，现实社会是荒诞不经的，人的个性已经在尴尬的处境中失去了价值，人从本性上是孤独的、非社会的，人与人之间难于沟通，已经失去了正常联系的可能性。在这种情况下，个性、情境与命运的契合关系已经被打破了，情境的因素往往失去了原有的具体性和定性，甚至以"直场面喻"的形式象征着人类的普通处境，而主体的"非人化"又使其失去了在情境中独立自足的表现，它们或者游离于具体的社会环境之外过着"内心自省"式的生活，或者是通过外界的环境刺激起来的潜意识体现着人对外在世界的某种感受。尽管我们有可能广泛地借鉴现代派戏剧的表现形式和表现手法，然而，这种对人的形象的本体观，都是我们难于接受的。舍弃这种本体观，把现代派戏剧看作

是对某种外在表现形式的总合，并认为可以按此引入中国，并不是明智的。值得注意的是，就在现代派风靡西方剧坛的时候，德语剧作家迪伦马特、美国剧作家奥尼尔等，却表现出更为现实的本体观，亦通过另辟蹊径的探索，赋予现代人的命运以独特的形式结构。迪伦马特宣称："对我来说，戏剧不是理论、哲学和发表宣言的战场，而是通过演出以求理解事物的可能性的一种工具。"他所着眼的正是西方现代社会中人的发展的多种可能性。在《老妇还乡》、《物理学家》等剧作中，精心构思的情境是变形的、怪诞的。例如在《老妇还乡》中，克莱尔所拥有的资财使她能够重新安排整个世界的秩序，这样一个贵妇突然君临一座赤贫的小城，这座小城的市政府穷得只剩下一台破旧的打字机，工厂、街道、博物馆全部抵押出去或卖掉了。克莱尔答应给这座城市十亿捐款，条件是居民必须亲手杀死伊尔。这样的情境是实际生活中根本不可能存在的也可以说是怪诞的。但是，这种怪诞的情境所具有的强大张力不仅为主人公的命运展示了极限的可能性，又赋予人物形象以巨大的艺术概括力。奥尼尔曾经对多种流派进行尝试，力图把它们转化成自己的东西，并对戏剧的潜能进行广泛探索，因而成为20世纪包容量最大的剧作家。在其无休止的艺术追求中，却显示着对当代普遍的人的悲剧性命运的关注。他构置的各种情境，不管它们自身呈现出什么样的格局，也都是为主人公的命运提供具体的可能性，为个性的充分展现提供必要的条件，藉以展示人在同环境与自身的斗争中，确立自己的地位和实现生命的价值。在我看来，与现代派许多剧作家关于人的形象的本体观相比较，迪伦马特和奥尼尔的艺术追求，似乎有更多的东西值得我们借鉴。

我国戏剧创作一向坚持着自己的道路亦形成了许多特点，但是，应该承认，就绝大部分作品来说，对人的把握与认识却是一

个薄弱的环节。面对这一弱点，仅仅致力于对外在表现形式的追求，是难于真正克服的。简单地引进西方现代派的东西，也并不能解决我们面临的课题。从这一角度来说，深入理解戏剧艺术的特殊品格，正确处理情境与人的辩证关系，亦以此为前提，确立我们自己的关于人的形象的本体观，力求把当代中国人丰富的精神世界展示在舞台上，乃是戏剧创作的一项重要课题。

原载《戏剧与电影》1987 年第 11 期

在多方位的探索中曲折前进

——话剧十年概览

在党的十三大召开之际，回顾戏剧十年来的长足进步，倍感党的十一届三中全会所制定的方针、路线和政策，是戏剧发展的前提保证。在全面的改革中，以多方位的探索来求进取的当今戏剧艺术，必将出现一个更新的局面。

戏剧十年，是艰难起步的十年。从创作到理论，从内容到形式，进行多方位的探索，是十年戏剧的显著特征。空前活跃的思维，前所未有的创作繁荣，舞台演出的形式的多样化，这一切昭示着十年戏剧界生机勃勃；而在繁荣中爆发出的“戏剧危机”的呼声，又将人们从对眼前成绩的欣慰中，引向对自身的痛苦反思。随着主体意识的新觉醒，对戏剧本体深入的理解，戏剧探索分股合流的趋向已略见端倪，无论是对形式的刻意追求，还是对社会意义的着力挖掘，都必须皈依到对活生生的人的内在世界的把握之上，汇聚到对人的生命活动的深层开掘这一根本目的之上。十年戏剧，也不妨称之为“探索戏剧”。它的贡献，它的意义，尽在多方奋力“探索”的艰辛之中。

“十年动乱”刚结束，一向与政治运动紧密配合的中国话剧艺术，立时从沉寂中复苏。1979 年 1 月 5 日开始的“建国三十周年献礼演出”，参加演出的话剧剧目达 61 部之多，其中绝大部分为 1977 年以后的新作。在这些剧目中，以“社会问题剧”最为引人注目，执笔者多为青年剧作家。他们以高度的政治责任

感，或控诉“十年浩劫”所造成的创伤，或揭示新时期的各种社会矛盾，或对社会弊端慷慨指陈。在1979年出现的《救救她》、《报春花》、《未来在召唤》、《权与法》，以及稍后的《灰色的王国的黎明》、《血，总是热的》等，汇合成一股“社会问题剧”的热流，掀起了新时期话剧的第一个浪头。

然而，仅一年多的光景，到1980年下半年，观众对此类“社会问题剧”的兴致迅速减退。戏剧界开始对这种题材的创作问题发生疑问，进而扩展到对长期存在的创作模式的思考。鉴于观众对情节剧偏好，有人呼吁重视“情节”，以适应普通观众的欣赏水准。实际上，在社会问题剧开始退潮的间隙中，确曾出现了少量的情节剧。但是，“情节剧”作为一种艺术样式，在中国从未得到过充分的发展。况且1980年前后出现的情节剧，多是一些平庸、粗糙之作，虽起到让某些观众“换换口味”的效果，但总无力补苴罅漏。这种主张始终存在着一个致命的缺陷，这就是“情节”一词本身还是一个尚待界定的概念。为时不长，关于重视“情节”的呼声，又很快被“非情节化”、“情节淡化”这些与之相左的意见取代了。还有人认为，“社会问题剧”由于重在“问题”，而忽视了塑造具有审美价值的艺术形象，因而不能适应广大观众日益觉醒的审美要求。但是，对于刚刚从长期禁锢中挣脱出来，从凋零中复苏的中国戏剧来说，要让她塑造具有审美价值的艺术形象，也许太勉为其难了。因为剧作家还无力把握人的深层心理，摆脱某些狭隘的模式，真正拓展到审美的领域。客观条件的限制和主体思维模式的束缚，这一呼声虽如空谷足音，使人欣慰，但毕竟难以及时付诸艺术实践。

严峻的现实迫使剧作家必须寻求突破的生路。他们自然选择较易攻破的关口，戏剧外在表现形式的探索，就此掀起波澜。1980年，独幕剧《屋外有热流》轰动剧坛。就题材而言，它也是一部社会问题剧，针对当代青年人“精神危机”提出了社会

问题，亦没有超越同类题材剧目已达到的深度。它之所以受到普遍的重视，即由于表现形式上的突破。之后，《路》、《绝对信号》、《车站》、《野人》、《双人浪漫曲》、《一个死者对生者的访问》、《WM（我们）》、《魔方》等等，表现方式愈来愈新颖多姿。面对这种实践性的探索，戏剧理论界、评论界也展开了争鸣。“形式革新”成为当时剧坛瞩目的热门话题。作为80年代中国戏剧界的一个突出的文化现象，它的艺术的现实价值实在不应低估。

长期以来，中国话剧的结构形式和表现方法，困守在呆板、单调的模式之中。新时期话剧的起飞，由表现形式突破，实属必然。形式更新为新时期戏剧改革之先。对更新的形式的把握和估价，不应拘泥于个别的作品，而应着眼于整体社会心理的骤变。形式的另辟蹊径，与其说是出自于作品内在的需求，莫如说出自于求新思变的时代思潮的需要。假若仅就作品而论，形式创新远远走在了内容本体变革的前列。从创作到舞台，多场景、无场次、多声部等等多种结构形式的拓展；借鉴与吸收西方现代派戏剧和中国传统戏曲的表现方法和表演手法，兼收并蓄，以求得增强话剧舞台的表现力；多方面探索戏剧艺术假定性的潜力，以改变由于片面强调“模仿”、“反映”现实生活而造成的舞台与生活混同的现象；把多种艺术因素（如音乐、舞蹈、造型艺术等）引进舞台，从而扩展话剧原有的媒介，更大限度地发掘它作为综合艺术的巨大潜能；彻底推倒“第四堵墙”，寻求与观众直接交流，让观众参与共同的再创造……凡此，都能在不同程度上使广大观众耳目为之一新，满足着人们日益多样化的需求。

但是，正因为形式的更新不是出自于作品本身内在的需求，而是出于时代社会心理的变更，所以，与生俱来的缺陷使形式更新徘徊在外在形式之上。形式更新要获得长久不衰的生命，必然要依附到作品本质变更的需求上。这里，形式探索不仅表示着时

代心理的走向，更应意味着是对戏剧本体的把握与追寻。苏珊·朗格把艺术看作是“情感的有意味的形式”，其所说的“情感”，实际上是指人的整个内在生命运动，而并非仅指创作主体在特定环境中产生的具体的情感和情绪。戏剧，作为一种特殊的艺术样式，当然要以人的内在生命运动作为表现的对象，并赋予这个对象以特殊的实现形式。朗格把戏剧的形式概括为“命运的模式”。在戏剧作品中，情境就是命运。戏剧并非仅仅是用以模仿人的行动的最具体的形式，而且，也是用以想象人的各种境况的最具体的形式。换言之，戏剧就是为各种人物构想特定的情境，在人的内在生命运动（个性）与情境的契合之中，完成对人的具体的实验；通过个人命运探讨人类的命运。倘若对形式的探索仅仅局限于作品的结构方式和具体的表现方法，那便还是滞留于外在的形式因素。脱离开对戏剧本体的追寻，不能与对戏剧的内容——人的内在生命运动的深入把握融合起来，那它对戏剧发展的实际价值是有限的，对观众的吸引力也会是短暂的。近几年间的创作实践与演出实践，已证明了这一结论。

正当“形式更新”方兴未艾之际，戏剧界又喊出一个响亮的口号：戏剧要“哲理化”。我认为，无论怎样理解“哲理化”，或把它看成从总体上把握世界，或视为对人及其与现存的社会的关系有更深刻的发现，总之，它决不是用形象来论证某一观点，决不是赤裸裸的说教。倘若如此，作品的实际效果恰恰与“哲理”相悖，意浅而直露。刻意以求的形式探索便沦为直接阐发某种观念的手段。原来所风行的“政治宣传”和“道德教化”转而变成了“哲理说教”。

当然，十年的探索并非到此为止。就在“形式革新”风靡全国之时，一批剧作家又在艰难地探索深化戏剧艺术内在实质的途径。从《红白喜事》、《小井胡同》到《田野又是青纱帐》、《狗儿爷涅槃》、《黑色的石头》等，可以看出进行这种探索的轨

迹。一些着力于形式革新的剧目，如《绝对信号》、《一个死者对生者的访问》、《双人浪漫曲》等，也渗透着心理分析的主旨。需要指出，与形式更新相比较，把握与表现人的内心世界方面的探索要艰巨得多。它需要调动剧作家的全部素材积累和审美素养，而且，来自客观的约束与阻力也更为巨大，正因如此，便不可能如同形式更新那样立见成效。在这批探索性的剧目中，不同深度、不同层次的心理剖析，使人物形象逐步挣脱以往概念化、雷同化的倾向，并具有一定的个性深度。

另外，戏剧理论研究，十年间亦有长足进步。首先是基础理论的研究已转向对戏剧本体的反思，并逐步形成了初具规模的格局。其次是立足于戏剧实践提出的各种新问题，试图做出理论的回答。这两方面的探讨日渐相辅相成，相互促进。或许，由于庸俗社会学对戏剧理论、戏剧批评的统治最为直接，更为顽固，作为它的反作用力，戏剧理论中审美意识的觉醒，似乎也是最为彻底。而这种觉醒，必将促进戏剧创作实践不断向审美境界深化。

马克思把人类的解放归之为从必然王国向自由王国的迈进，其主要标志就是："人以一种全面的方式，也就是说，作为一个完整的人，占有自己的全面的本质。"而艺术应该以自己的审美机能促使这种理想境界的实现，将多方位的探索，汇聚到这一根本的使命上来。这应该是新时代戏剧的大方向。

原载《中国文化报》1987 年 11 月 8 日

对戏剧本质的再认识

中国戏剧界有一种约定俗成的说法：没有冲突就没有戏剧。把戏剧的本质归结为“冲突”，这种说法是不是科学？冲突说对戏剧创作实践的影响是好是坏？究竟应该怎样理解戏剧的本质？当我国戏剧艺术经过多方位的探索，正在追寻自身品格的时候，应该对这些重要问题予以理论上的回答。

冲突说由来已久，翻查戏剧理论发展史，可以追溯到18世纪或者更早。但是，系统表述这种观念的，是19世纪末法国戏剧理论家布伦退尔，所谓“没有冲突就没有戏剧”，也是首先由他提出来的。然而，布伦退尔是从戏剧的本体提出这一命题，而我们却是从反映论的角度接受这种结论，这里有很大区别。布伦退尔提出冲突说，把“冲突”归结为戏剧的本质，论述的逻辑是：其一，戏剧的对象是人，是对人的把握与表现。其二，戏剧所要着重表现的是人的“自觉意志”，舞台就是人的自觉意志发挥的场所，人的自觉意志的发挥，就是戏剧的基本内容；评价一个剧本优劣程度的重要标准，就是主人公自觉意志的强度，如果主人公的自觉意志很强，这个剧本就比较好；如果主人公的自觉意志很弱，这个剧本就不好。其三，戏剧着重表现的是人的自觉意志的发挥，自觉意志遇到阻碍，就要发生冲突，戏剧着重表现的也就是人的自觉意志与自然力量、神秘力量的斗争，这就是所

谓“意志冲突”。根据这样的逻辑，他把意志冲突看作是戏剧的本质。布伦退尔提出“意志冲突”说以后，虽然也受到某些理论家的否定，如英国戏剧理论家阿契尔（参看《剧作法》）等。但是，在很长时间内，它在戏剧理论中却一直居于统治地位。美国戏剧理论家劳逊发展了“意志冲突”说，并提出结论：戏剧的实质，是自觉意志在其中发挥作用的社会性冲突。他认为：由于戏剧是处理社会关系的，每一次戏剧性冲突都应该是社会性冲突。他试图从社会必然性这个角度限定人的自觉意志，指出人的自觉意志必定要受到社会必然性的制约、检验，他所强调的是剧中人的自觉意志的社会性。

我国戏剧界虽然也有人直接从布伦退尔的“意志冲突”说确立关于戏剧本质的观念，如已故的顾仲彝教授；但是，更多的人所接受的却是劳逊关于社会性冲突的观点。而且，理论界又是离开本体论，从反映论的角度寻找“冲突”说的依据。一个通常公认的逻辑是：戏剧是社会生活的反映，而社会生活中充满了各种矛盾和斗争，戏剧应该反映这些矛盾和斗争，因而，没有冲突就没有戏。可以看到，这样解释“冲突”说，不仅与布伦退尔的本体论观念有质的区别，甚至也不同于劳逊的观念。然而，我国戏剧界从反映社会矛盾的要求出发而接受“冲突”说，实质上已经把戏剧的对象从“人”转向“社会矛盾”，这种从本体论向反映论的嬗变，不仅是理论上的错位，也导致戏剧创作中的一种普遍性的倾向。从反映论的角度解释戏剧冲突，发展到极端，就是把戏剧作品中的冲突等同于社会矛盾，而丢弃了艺术的中介。这种偏狭的理论观点导致戏剧创作中的一个模式：剧作家深入生活的着眼点，就在于从具体的生活领域中发现、选取有现实意义的矛盾现象，并由此直接构成剧本中的冲突，把人物分别置于矛盾的正面与反面，在冲突发展的进程中让正面战胜反面，

以此表达剧作一定的社会观念、政治观念。50年代和60年代的一大批方针政策戏，以及表现两个阶级、两条道路斗争的政治戏，基本上都是这个创作模式的产物。在70年代末出现的一批“社会问题剧”，虽然剧作家把握社会矛盾的深广度有很大突破，但也并没有完全摆脱这一模式。这类剧作虽然都有鲜明的政治倾向性，在政治宣传、社会教育的层面上，也能产生暂时性的社会效果；但是，由于人物只是某种社会观念的载体，只是依附于具体的社会问题而存在，就很难摆脱概念化、雷同化的倾向，而且，由于具体的社会矛盾自身是不断嬗变的，这类剧目的生命也是短暂的。从80年代初，以广大观众对国产“社会问题剧”的冷落为契机，戏剧界开始进行理论与创作实践的双重反思。从针对“社会问题剧”创作中存在的具体问题，引申到对长期束缚戏剧创作的模式的思考，很快，又围绕破除庸俗社会学对戏剧的影响展开较深入的讨论，目的都在于寻求概念化倾向的原因，以求打开戏剧创作的路子。简括地说，造成上述创作模式的主要原因是：从反映论的角度接受“冲突”说，又与“为政治服务”这样一条总方针紧密相关，要求戏剧艺术为眼前的、具体的政治任务服务，从这个角度去狭隘地理解“社会矛盾”，并进一步把社会矛盾与戏剧冲突等同起来，因而造成“戏剧冲突” = “社会矛盾” = “社会问题”这样一条庸俗社会学的公式。

在将近一个世纪以后，当我们对戏剧理论和戏剧创作进行双重反思的时候，却有必要对“意志冲突”说本身进行研讨。在我看来，这种观念本身的真理性也很值得怀疑。布伦退尔把“自觉意志”的戏剧价值强调到极限，甚至把主人公自觉意志的强度看作是评判作品优劣的主要标准，这本身是片面的。

我国戏剧，由于长时间把人的行动的内因归结为民族、阶级、集团的共同意志，而“戏剧冲突”的实质也在于这种共同

意志的对抗，以及由此而促成的行动的对抗。这种人的本体观与冲突观，与布伦退尔的观念并非是同一层次。党的十一届三中全会后，解放生产力作为一种历史的要求，其合乎逻辑的结果是对人的解放的呼唤。这种历史要求，促使剧作家更快地打破把握人、表现人的种种桎梏，更全面、更深刻地洞察人的行动的动机。现代哲学、现代心理学以及现代派戏剧的影响，更加速了对人的本体观的嬗变。在这种情况下，不仅需要突破以共同意志为内涵的戏剧创作模式，而且，再固守布伦退尔的“意志冲突”说，也不利于剧作家关于人的本体观的嬗变，也不利于戏剧艺术真正实现自己的历史使命。

现代戏剧理论的一个潜在的趋向，是由冲突说转向情境说。我们过去有一种成见，一谈到“情境”，似乎只是演员表演艺术的问题。“规定情境”是斯坦尼斯拉夫斯基表演体系中的一个重要概念，可是，他提出这一概念，是在引述普希金关于戏剧创作、关于对剧作家的要求，然后把它引申为对演员表演艺术的要求。普希金曾经指出：在假定情境中情感的逼真，这就是我们的智慧所要求于剧作家的东西。斯坦尼斯拉夫斯基认为，对戏剧演员的要求也是这个东西，不过演员面对的是剧本，剧本中的假定情境对演员来说是已经规定好了的，因而可以称之为“规定情境”。这也说明，“情境”是剧本创作和演员表演艺术中的一个共同性的课题。实际上，把情境作为戏剧作品的基础，也可以追溯到18世纪。法国美学家狄德罗在提出第三种戏剧体裁——严肃剧（亦即后来的“正剧”）时指出：在过去的戏剧中，性格是主要的，情境只是次要的；现在应该反过来，性格是次要的，情境是主要的。他把情境看作是“戏剧作品的基础”。在戏剧作品中，究竟是性格重要还是情境重要？对此还可以讨论。有创作经

验的剧作者可能都有这样的体会：当你构思剧本的时候，性格是首要的，如果把握不住人物性格，对它把握不透，也就很难动笔写作。可是，在剧本创作的整个过程中，对性格的把握与表现，都不能脱离情境而孤立地进行，因为性格只有在情境中才能得到具体的展现。离开情境这个前提，所谓“性格”只是抽象的，只是作家主观的构想，并不能变成现实。戏剧的对象是人，但剧作家却不能抽象地研究人、把握人，在戏剧中，人都是具体的、现实的，都是具体情境中的具体的人。有人说，黑格尔是把冲突作为戏剧的中心问题，亦以此作为“冲突”说的根据。实际上，这位美学家并没有孤立地强调“冲突”，而是把情境、冲突、动作作为一个相互联系的完整的内容体系，在论述它们之间的关系中解释戏剧艺术的本质。在具体的作品中，真正的戏剧性的冲突，也总是以戏剧性情境作为基础和条件，离开情境，也就谈不上戏剧性冲突。至于现代戏剧，就更加强调情境的价值。萨特把自己的存在主义戏剧称之为“情境剧”。他的剧作的主旨就在于：创造一种极限的情境，或者是人类普遍遇到的情境，把人物置于其中，促使他（或她）进行选择，通过选择行为揭示人的本性。迪伦马特更为重视情境，他常常把主人公放置于怪诞的情境中，表现人类的生存状态和人性的变异。布莱希特曾经把戏剧看作是一种科学的方法，把剧院看作是检验人类在特定情境下的行为的实验室。英国当代戏剧理论家马丁·艾思林发挥了布莱希特的观点，他把戏剧定义为“用以想象人的各种境况的最具体的形式”。在他们看来，戏剧的本质就在于：把人作为实验的对象，实验的方法是把人放在试验管——特定的情境中，为其提供各种条件（情境的各种因素），促使人物原有的个性充分显现出来，以测定他是什么样的人。从这个角度去认知戏剧的本质，可

能有更大的真理性。

现在流行这样的说法：戏剧的模式就是命运的模式。我赞同这种说法。自古以来，许多优秀剧作家的作品有一个共同点：通过个人的命运探讨人类的命运。也就是说，戏剧乃是人的命运的具体的形式结构。可是，离开情境也就谈不上命运的形式。命运，可以理解为对人的生死贫富的预知，也可以理解为人的发展变化的趋势。决定个人命运的有多种因素，其中，个性提供了潜在的必然性，而把这种潜在的必然性变为具体的现实性，又需要个性与情境的契合。据此，也可以说，情境正是为决定命运的潜在必然性提供具体实现的形式。

把情境视为戏剧的本质所在，提醒我们从新的角度去观照当代戏剧中的某些实践性问题。

人所共知，“内心化”是当代戏剧的一个普遍性的趋向。如前所述，现代戏剧家对人的把握，十分重视心理学研究新成果的参照价值。但是，心理学对人的心理流程的研究，与剧作家对人的心理的把握与表现，也各有不同的方法。心理学是抽象的方法，而戏剧却从不抽象地研究人的心理，它的对象是个别人物在具体的情境中具体的心理内容。在具体的作品中，它所指的也就是人物行动的动机。所谓“动机”，也就是个性心理内容在具体情境中的定向，它受情境的制约。个性心理与情境的契合凝结成明确的动机并促成行动，这就是戏剧创作的逻辑，也是表演艺术的逻辑。所谓体验派与表现派，说到底，都是对情境的人的体验与表现。离开人物所处的情境，既谈不上真切的体验，也谈不上有力的表现。如果要讲观众与剧中人物的共鸣，也总是以对情境的认知、判断作为基础，并进一步感悟到人物在情境中的动机和行动，是否符合上述内在逻辑。

当前，我国戏剧创作经过多方位的探索，有些剧作家已经把方位转移到人自身，着力于深化对人的把握与表现。探索方位的转移，已经使戏剧舞台显示出新的活力。但是，问题仍然是存在的，从对人的把握与表现这一角度来说，有些重要的问题也尚待进一步突进。其一，对人物行动的动机的把握，仍然是浅层化的。比如，不同的作家都着眼于写人，但作品却是雷同的。其实，剧中人物的行动并不相同，造成雷同化的原因仍然在于对动机的把握是一般化的。再如，有些剧本在刻画人物的心理方面，错把人物自身的“理由”当做真正的动机。动机，作为人格的凝聚，作为个性心理的集中表现，往往是潜在的，是靠剧作家对人的深刻洞察与体验，才能把握得准，开掘得深。迄今为止，这还是一个有待广泛探索的重大课题。其二，不善于准确地把握人物在特定情境中动机与行动的内在逻辑。比如，当前许多电视剧的质量所以不令人满意，就在于不能把握这个逻辑，人物常常是失去情境的制约，莫名其妙地拍桌子、打嘴巴，“日本式”的神经质。这样的人物形象当然不能被观众所接受。

值得重视的是，现代戏剧还有一个明显的趋势，就是情境愈来愈假定，甚至是怪诞的。这只是情境形态的变异，而并非是对戏剧本质的否定。这种形态的情境，不仅为表现人的生存状态和人类本性的变异提供了更大的可能性，也使作品具有很大的包容量和艺术概括力。相比之下，我们旧的戏剧观念却过分强调情境的形态酷似实际生活，其结果是桎梏了剧作家的想象力，使戏剧创作的天地过于狭窄。当然，使情境更接近生活的自然形态，也是一种风格，它也并没有过时。但我们却不能只推崇这种风格，而排斥其它可能性。认真研究现代戏剧中情境形态的变异，有助于解放剧作家的艺术想象力。

以上，我对长期居于统治地位的冲突说提出质疑，亦试图通过对情境说的解释，重新确认戏剧的本质。这个命题具有理论与实践的双重价值，对它进行深入研讨，有助于理解戏剧艺术独立的品格，使它更好地发挥审美的功能，为人认识自身这一历史任务做出更大的贡献！

原载《人民日报》1987 年 12 月 15 日

人的本体观的嬗变

——评《黑色的石头》和《欲望的旅程》

在1987年临近结束的时候，黑龙江省大庆话剧团和省文艺干校来京演出了两出话剧：《黑色的石头》和《欲望的旅程》。这两出戏演出场次不多，引起的反响却十分强烈。它们从创作到演出各具特色：前者纯朴、浑厚，具有新自然主义的特点；而后者则显得剔透、明快，更追求舞台艺术的假定性。

青年剧作家杨利民创作的《黑色的玫瑰》两年前曾来北京演出过，该剧的主旨在于反映大庆油田改革的风貌，虽也受到好评，但杨利民却很快否定了这条路子。在两年的反思求索之后，他又献出了新作《黑色的石头》，在艺术创作的里程上，有了质的飞跃。《欲望的旅程》的作者是青年剧作家梁国伟，他曾创作过小剧场实验话剧《人人都来夜总会》（与高兰、杨利民合作）和无场次话剧《荒原》，进行了多方位的探索。这部新作表明，他已经把探索的方位转向人自身，力求在个性与环境的契合中对人物的心灵探幽发微。两出戏的成功度并不相等，前者高于后者。它们已经取得的成就固然宝贵，而创作中存在的问题也具有启示性。这两者恰恰显示了中国话剧创作正在突进的层面，同时，也表明了今后的指向。

《黑色的石头》以大庆石油工人的生存状态和心理流向为主题，力求在历史和现实嬗变的进程中，深化对当代人的把握与表现，亦在这一领域取得了显著的成果。舞台展现的场景是石油工

地的一间列车房，它的主人是六名青年钻探工。剧作家既没有正面展现施工现场沸腾的劳动场面，也没有构成重大、激烈的冲突，而是把主人公安排在这间简陋的宿舍里，用他们的生命活动构成一系列引人的戏剧场面。就个别人物来说，他们的欲求、企望似乎都显得平庸而世俗：大宝子凭着小小的机智对眼前的每件事讲着怪话，亦想凭着父亲的权力调出钻探队；孱弱的庆儿抱着人人和美相处的愿望，默默地关照别人，在一只受伤的大雁身上找到了情感的寄托；外刚内柔的大黑与青年妇女彩凤偶然相遇，在短暂的交往中引起情欲的冲动；质朴的老兵四处奔走想把妻子调来油田落户，以求能过上正常的夫妻生活；技术员柳明床头挂着一张安培尔的名画，作为在这种特殊环境中的一点对美的追求，……这一切，似乎都是对生活自然形态的再现，它们本身也很难说有什么重大的意义。剧作家既没有把这些放在政治、道德的天平上加以褒贬，也没有一般地去评说是非，而是把它们作为普通人在特定环境中生命活动的自然流露，由群像汇合成的场面的迭进，让我们倾听到80年代青年工人心灵的骚动。

在这组群像中，钻探队秦队长则是支撑形象体系的骨架，正是这一形象的塑造，正是这一形象与青年工人群像相配合，使全剧有了历史和现实的深度。秦队长是50年代的石油工人，传统的重压是沉重的。在不少表现“改革”题材的剧作中，这类人物常常被置于新潮流的对立面，甚至成为脸谱化的反面形象。在这部剧作中，秦队长虽然也背负着传统的重压，但却有着更强的历史真实感，使我们体验到：在50、60年代，石油工人在极其艰苦的条件下为国家创造财富，是以牺牲个人全部的欲求作为代价的，忘我的劳动成为他们生命活动的唯一内容。历史生活塑造了他，他以全部热情肯定这种历史生活的合理性，亦带着特定历史环境造成的传统观念，走进了80年代，亦试图用它继续塑造今天的青年工人。然而，社会生活的嬗变，却使他与这些青年人

格格不入了。他死去了。虽然死得不够壮烈，但其精神却有崇高感。使他难于瞑目的唯一憾事，就在于未来得及与这些年青人求得心灵的沟通，因为他尚未来得及真正搞清现实发展的趋势。剧作家把秦队长与青年工人之间的抵触，作为历史嬗变的现象加以开掘，这就触及到新时期现实生活的本质方面：党的十一届三中全会以来，在改革的浪潮中，伴随着解放生产力的历史要求，是对解放人自身的呼唤。马克思曾经说过："生命活动的性质包含着一个物种的全部属性"，而"人则把自己的生命活动本身变成自己的意志和意识的对象。他的生命活动是有意识的"（《1844年经济学—哲学手稿》）。如果说，在50—60年代艰苦创业的石油工人把劳动变成生命活动的唯一内容，这固然有历史的合理性，却并不是人类创造历史的目的。人的生命活动本来就包含着作为真正的人的全部的欲求、企望，是有着感性的丰富性。青年工人们的欲求、企望，虽然并不都是高层次的，但它们也是合理的，不应当受到人为的抑制。不管大黑彩凤们是否把这种合理的欲求变成自觉的行动，比之秦队长那种从客观要求变成自觉抑制的片面化，毕竟是一种历史的进步。

《欲望的旅程》从历史生活中选取了一位在事业上不断取得成功的年轻女人，把她在坎坷经历中人性的变异作为全剧的主题。剧本选取特殊的结构公式，通过场面展现女主人公的生活片断、揭示其心灵变异的进程，同时，在场面间隙，让"生活中"的女博士或独自反思，或与观众对话，回答各种问题，诱导观众与女主人公一起对场面的实体内容进行思考。剧作家既不是要把一个事业的成功者的艰苦历程展现给我们，以供人们效仿，也不是把主人公处理人际关系的行为，用政治、社会道德的准绳去评说是非；剧作的主旨在于，把主人公作为一个感性的、现实的女人，从人性的角度，通过她在坎坷经历中为得而失的辩证过程，探索人生的艰难和人性的变异。"导演"将女博士介绍给我们

时，她风度翩翩，已经在医学研究方面获得重大成果；在场面的开端，我们所看到的却是一个天真、纯稚的少女，正在北国蛮荒的原野上享受着初恋的幸福。十几年岁月流逝，她靠足够的意志力满足了事业上的欲望。回首往事，却又感到前进的每一步都丢弃了值得宝贵的东西。对有些人来说，事业上的获得可能是高过一切的，为了它可以舍弃其他一切欲望。然而，如果我们把人格看作是“人的规定”（马克思语），人性某些方面的失落，也未必微不足道。剧作家启示我们去思考人生的这一重大课题，所要唤起的，似乎就是人对自身的清醒的自我意识。失去这种自我意识，获得的愈多，失落的可能愈重。

话剧创作经过艰难的、多方位的探索，正在呼唤着自身品格的觉醒。一个重要标志是：有不少剧作家已经把探索的方位移向人自身。作为舞台主体的人，应该是感性的、现实的人，而不应是飘浮在半空中的政治观念、道德观念、哲理观念的载体。这两部剧作至少说明：它们的作者在把握人、表现人方面，已经开始挣脱旧的种种桎梏，力求从新的角度和更深的层面，去探求人类本性的变异。正因为如此，他们的作品就能在不同程度上唤起观众的共鸣，在舞台与观众之间开掘一条沟通心灵的渠道。两部剧作在这一领域的突进，凝聚着众多剧作家几年间辛勤探索的经验，并在这个里程上又继续迈进了一步，极为可贵的一步。

这两部剧作对外在的表现形式，也进行了探索。《欲望的旅程》的积木式布景，片断式的结构；让主人公以剧中角色与反思主体的双重身份，与观众进行不同方式的交流；具有情感内容的戏剧场面，与反思主体的冷静剖白交错成布莱希特式的“间离效果”等等。而《黑色的石头》则表现出剧作家对外在的形式的另一种刻意追求，其结构表现方式，初看起来似乎都是“老传统”，然而，那间贯串全剧的简陋、凌乱的宿舍，连同室外荒原的景色和高耸的钻探井架，以及群像式的结构体系，却也

并不给人以落套之感。它们提供了一点启示：外在形式的新与旧本来就是相对的，只要它们与对人的表现相和谐，就能显示出自身的生命力。

我强调两部作品走向的同一性，强调它们体现了我国戏剧发展的趋势，并非指它们已经达到了“里程碑”式的高度。在我看来，两部剧作的成就亦不是等同的，而它们的缺陷也并非在同一层面。然而，这些缺陷对戏剧创作的发展却都具有指向性。

在《黑色的石头》中，也有像林书记、石海这类概念化的人物，这是一眼可以看穿的。针对他们，我们当然可以说，剧作家对人的把握，尚未能完全从旧的模式中解放出来。可是，这类人物在全剧的形象体系中，都只是局部的失误。而且，剧作家本人对此也是清醒的。这部剧作对人的表现已经突进的层面，其主要标志是秦队长的形象塑造。前面已经论及他的成功度，与此同时，我们还看到，这一形象自身所具有的艺术潜能，还未能被更自觉地、更充分地发掘出来。其主要表现是：这一人物在与青年人交往的过程中，个性中原有的真挚程度，由于青年人的反馈所引发出的痛苦和矛盾感，都尚未得到充分展现。因此，不仅影响了这一形象自身的个性深度，也使全剧着力表现的历史与现实嬗变的底蕴，受到了限制。在其他人物身上，也有类似的缺陷。这种缺陷表明：剧作家对个别人物虽然不乏真切的体验，也不乏真知灼见，在形象塑造上更不乏功力；然而，他在洞察历史与现实的嬗变进程中，还未能达到宏观把握的高度。这里所说的“宏观把握”，亦非指抽象的哲学把握，而是指在历史与现实嬗变的进程中，对人的内在的感性丰富性的巨大透视力。

《欲望的旅程》的缺陷则属于另一种性质。剧作家把反思主体置于对角色生活经历的旁观地位，目的在于让她对自己经历的往事进行剖白和自我评判，以求得引导观众冷静地思考戏剧场面的内涵。凭着对人、对人生的思考所得，他让反思主体把自我剖

白和反思，讲得十分清晰。然而，当我们在观照具体的戏剧场面时，却常常感到它的实体内容（形象）缺少应有的丰富性和深刻性，甚至感到主体的理性剖白与场面的感性内容亦不平衡，前者超越了后者。究其原因是：剧作家虽然善于思考，对人、对人生有真知灼见，他所缺少的却是对人的感性发现的丰厚积累。在我看来，一些很有才华的剧作家，正停步于这样的里程上：理性思考的能力大于捕捉形象的能力，思考的理性内容超越感性的形象积累。可贵的是，梁国伟在这出戏演出过程中，已经发现了这一缺陷。当然，要真正弥补这一缺陷，尚有待进一步磨练自己的形象感受能力和对心灵的透视力，以丰富自己的形象库藏。

不久前，当戏剧创作的大面积还停留在概念化的层面时，戏剧理论与批评曾经把破除庸俗社会学的影响作为重要的命题。当外在形势的探索一度成为主潮时，围绕这一命题的讨论又占据了报刊的大部篇幅。近两年来，继《狗儿爷涅槃》之后，突然又出现了像《黑色的石头》这样的新作，它们标志着剧作家主体意识的新觉醒。它们又向理论批评界提出新的命题：戏剧艺术如何深化对人自身的表现，剧作家对人的本体观的嬗变；以及与此有关的新的问题。在这个范畴内，戏剧理论显得更为贫困。所以我们应该认真研讨这些新的问题，以求得到创作与理论的同步发展，把中国戏剧艺术推向新的里程。

《戏剧报》1988 年第 1 期

他站在新的起跑线上

——评杨利民的《黑色的石头》

1986年夏天，我在黑龙江讲学的时候，当地戏剧界的同行向我推荐一部戏剧新作，它就是青年剧作家杨利民的《黑色的石头》。当时，剧本已发表在《剧作家》杂志，虽然尚未能演出，却已引起很多戏剧家的重视，认为它是近几年来戏剧创作中的一部佳作。我读剧本时，确实被它吸引了。它没有曲折紧张的情节，没有正面展开的激烈的冲突，甚至也没有流行的各种新的表现手法；剧作家似乎只是从石油基地的日常生活中撷取了几个片断，并按照生活的自然形态构成了两幕戏。然而，就在一间列车房里所展现的青年工人的生存状态和生活状态，以及主人公们内在生命运动的自然流淌，却显示出很强的艺术活力。它就像从地质深层挖掘出来的一块黑色的石头，以朴实无华的风格向我们显示着原始生态的沉积。与杨利民过去的作品相比较，这部新作乃是一次大幅度的突进。

1984年，大庆市话剧团曾把杨利民的《黑色的玫瑰》送到北京演出，亦受到戏剧界的好评。但是，从这出戏可以看出剧作家主体意识内在的矛盾。他想着眼于人物形象的塑造，想把黑燕塑造成一个血肉丰满的形象；然而，他却把心爱的主人公置于坚持改革与阻碍改革的具体的矛盾冲突之中，人物置身于这种矛盾关系，其内心的深度与广度都受到很大限制。《黑色的玫瑰》演出之后，杨利民曾经表示，他要突破以往的创作模式，将艺术的

视野转向人本体。《黑色的石头》正是基于主体意识嬗变的一次新的探索。

《黑色的石头》的主人公是一群普通的石油钻探工人和他们的队长，还有乡下的年轻女人彩凤。全剧没有明确的主要人物，但是，细笔勾勒的群像却以它们合成的魅力显示出审美的价值。一群普普通通的青年工人，在近乎生活自然形态的情境中，各以自己的情绪、兴趣和追求，对待共同的生存状态。由这些人物的心灵躁动构成的两幕戏，以其浓重的生活气息，给我们一种亲切的现实感。在这个群体中，大宝子、庆儿、大黑、彩凤等形象，都具有一定的个性心理深度。

在塑造这些形象时，剧作者对人的感性发现的丰厚积累，使他能从素材中选取一些富有表现力的细部，有效地用于对人物潜在心理的揭示。例如，在第一幕，庆儿得到一只被猎枪打伤的小灰雁，他抱回列车房珍贵地精心护养。这个身体孱弱的青年工人，平日里把处理琐细的杂物作为对群体所承担的义务，他渴望得到友谊，得到爱，内心里也蕴藏着爱的能源。他似乎在小灰雁身上找到了爱的对象，并获得了生活的乐趣。这只受伤的小灰雁在列车房里也受到群体（包括大黑）的关怀。到了第二幕，围绕小雁的命运，却掀起了一场风波。大黑和彩凤之间感情的交流发展到爱欲的冲动，却导致大黑被拘留审查。一腔愤怒压挤他把小雁当成发泄的对象，他把它杀了。庆儿冒死为同伴们买烟酒回来，看见小雁的尸体，柔弱、温顺的心灵受到巨大创伤，他发了疯似地追问凶手。当大黑从伤痛中醒来时，追悔莫及……在这里，剧作者通过小雁之死这一事件，对大黑、庆儿的内在生命活动向纵深开掘；而且，使这条小生命升华到象征的境界。它本来只是作为主人的情感寄托的对象，它的死，又成为环境对人性的扼制的一种象征。

彩凤的形象不仅具有自身的艺术感染力，而且有助于深化全

剧的主题，她本身就是主题的一个有机部分。她一出场，就像北国蛮荒原野上突然开放的一朵小花，为拥挤杂乱的列车房带来一阵温馨。然而，很快我们就发现，这朵小花却正在饱受凌辱和摧残。她从小失去父母，赵家买她为妻，丈夫却是个赌棍，刚结婚就进了大狱。“我冷！”——这是她从内心深处发出的呻吟。偶然的机遇使她发现了大黑的价值：“你结实，你心好，你是座山，你能靠。”她渴望得到他的爱，藉以融化那颗被蛮荒的严寒冻彻了的心。为了追求爱，她不顾一切，而爱的方式却是简化的、带有蛮荒的情调，但又是那样热得灼人。是她那灼人的爱欲打开了大黑关闭的心扉，一起跨入爱的天国。剧作者对潜藏在普通人内心深处的人性的欲求，有着极大的敏感。在剧作者看来，彩凤的非人的境遇只是一种恶运，却未能损伤她的天性，只是把这种天性逼压得更为强烈。彩凤从非人的境遇里闯进列车房，追寻她的爱情，而她却向我们打开了另一个天地：就在这个现代化大工业基地的近旁，还存在着一个亟待开发的蛮荒的原野。尽管钻探队搬迁时气势雄伟的 D80 车队，曾经把那个沉睡的小屯子搅得开了锅，然而，要使这里的人们获得符合人性的生存条件和生活条件，还需要大黑和彩凤们付出更沉重的代价。

通观全剧，钻探队秦队长的形象具有特殊的价值。在全剧的形象体系中，几个青年工人与秦队长相辅相成，从而把历史和现实贯通起来，使人物心灵的躁动具有更深切的感染力和启示力。

秦队长是创业期的石油工人，在那个艰苦的环境中，为了给国家搞出石油，他什么都豁出去了，回到家老婆说他是住店的，女儿骂他是窝囊废，自己搞了一身的病。可是，他一直带病工作，越苦越累的地方越冲在前头。50 和 60 年代极端艰苦的物质环境和特殊的政治环境，塑造了这个人物。他是“老传统”造就出来的，他已经把自己与那个令人自豪的“老传统”融为一体，甚至把自己的整个生命活动都融入那个老传统之中。如今，

在80年代，他仍然在固守那个老传统，并试图按照它的模式去塑造青年工人。然而，这些青年人却“变”了，他们不再把压抑作为一个人的生活欲求看成是合理的，尽管物质环境还是艰难的，然而，他们却要在这样的环境中创造合乎人性的生存状态。正因为如此，青年工人们把秦队长嘲讽为“老豆包”、“老苞米面”，秦队长本人也由于与青年工人格格不入而痛苦不堪。在50和60年代，这类人物在剧本中大都会被塑造成英雄形象，他为创造财富而牺牲个人一切的行为表现，也会被弘扬为革命精神。这当然有其合理性。在70和80年代，在某些表现青年工人生活的剧作中，这类人物也常被置于改革的对立面，甚至会把他漫画化为没有感情、失去人性的反面形象。然而，杨利民并没有从这两个极端把这一人物简单化。他既不是把这一人物信奉的“老传统”看作是具有永恒价值的法规，也没有否定它在特定年代里的历史合理性。马克思说过：“在现实世界中，个人有许多需要”，“他们的需要就是他们的本性”①。他又说：人与动物的区别，就在于人“把自己的生命活动本身变成意志与意识的对象。他们的生命活动是有意识的”②。社会创造的需要和自然的需要，都是人的生命活动的内容。在某个时期，人们为了满足社会创造的需要，而扼制自然的需要，甚至把具有丰富内容的社会创造的需要简化为单一的物质生产。如果是这样，物质生产本身也应是以创造一种生活条件为目的，在这种生活条件下人可以充分满足自己的一切需要：精神的、物质的。秦队长信奉的那个“老传统”，它的历史合理性也只能在于，于一定社会环境中为创造这种生活条件而要求个人牺牲其它需要。恩格斯谈到马克思主义的理想时说过：要“为所有的人创造生活条件，以使每个人都能

---

① 《德意志意识形态》，见《马克思恩格斯全集》第3卷，322页。

② 《1844年经济学——哲学手稿》，第50页。

自由地发展他的人的本性”；“我们决不想破坏那种能满足于一切生活条件和生活需要的真正的人的生活；相反地，我们尽一切力量创造这种生活”①。秦队长用“老传统”塑造了自己，他对那个老传统也有一个从被动到自觉的过程，在那种极端困难的环境中，他为了给国家创造财富而自觉地丢弃了个人的一切需要。然而，他似乎并不懂得付出这种牺牲的最终目的。进入新的时期以后，青年工人已经不再满足于那个老传统的规范，他们把自己的生命活动扩展到物质生产之外的极其广泛的领域，他们用各种方式表达自己的欲求，看起来似乎是简单的、平庸的，但其实质，也包含着对“真正的人的生活”、“自由地发展他的人的本性”的强烈愿望，这种自觉意识的觉醒，正体现着社会的进步。秦队长本来也应该获得这样的自由，也应该把这种需要变成意志和意识的对象。然而，“老传统”塑造了他，对传统的盲目信仰也铸成了一种历史的重压，他自身难于摆脱，甚至使他把青年人那种合理的欲求也看成是老传统的对立物，这就使其自身已经失去现实的合理性。他有光荣的历史——那是永远值得尊敬的，他本来更有权利像青年工人一样为争得真正的人的生存条件和生活条件，而继续奋斗下去。然而，他已经失去了继续前进的力量，那就让他安息吧！剧作者让他在物质生产的岗位上牺牲了，他的牺牲虽然不够悲壮，但也可以说是死得其所。大黑、大宝子、柳明等在他生前曾经嘲笑他，和他争吵；可是，在他死去时，当理解了他内心痛苦的时候，却产生了一种崇敬感。剧中人物对秦队长的这种感受，不是剧作者把自己的观念强加给他们的结果，而是顺乎自然，顺乎人情。

值得重视的是，秦队长在某些场面中虽然一再与青年工人发生抵触，但是，剧作者并没有强化他们之间的对立冲突。本来，

① 《在爱北斐特的演说》，《马克思恩格斯全集》第2卷，第626页。

这种冲突很容易构成，也更容易获得表面的戏剧效果。剧作者舍弃了这种具有诱惑力的构想，而把可能构成的冲突淡化了。实际上，剧作者既然着眼于表现青年工人对真正的人的生活的欲求，以及因这种欲求受到扼制而承受的痛苦；那么，秦队长本来就不能构成冲突的一方。对全剧人物关系体系的构想，表明剧作者对历史和现实的思考具有一定的深度。而秦队长这一形象的塑造，也正熔铸了这种思考。同时，秦队长、大黑、彩凤、大宝子、庆儿等等形象，表明剧作者对人的把握与表现已经摆脱了旧的框子，至少已经丢弃了单一的政治、伦理的价值标准，而把人的内在生命运动作为艺术表现的对象。因而，他就能穿透时代生活的表层，发现普通人正在开始的自我意识的觉醒，尽管他们为此而付出了痛苦的代价，甚至仍有难于排解的困扰。但是，哪里有痛苦，哪里就可能有进步。而这种对人自身的逐步觉醒，恰恰是时代精神的具体表现。剧作者能从历史与现实的演变进程中，力求揭示出这种觉醒的历史意义，从而使剧作具有了更深厚的、真正的社会内容。

不少评论者已经指出，剧本中的林坚、石海等等人物，还有概念化的痕迹。这种批评当然是正确的。在剧本的形象体系中，林坚作为“微服私访”的党委书记，本来就是可有可无的。剧作者安排这一人物的意图，是非艺术的。至于石海这一形象，或许是由于剧作者要把他树立为队长的接班人，因而被某种框定的原则束缚了手笔。这类形象的失误，说明剧作者对人的本体把握，还不是完全自觉的。从这个意义上说，秦队长这一形象所存在的弱点，就更值得认真剖析。如果说，林坚、石海这类形象只是群象中的局部性失误，而且还包含着某种非艺术的原因；那么，秦队长这一形象所取得的突进与其存在的弱点，也正可以表明剧作者对人的本体把握尚处于哪一层面上。

在《剧作家》杂志发表的剧本中，因工伤而死的不是秦队

长，而是老兵。在老兵死前，秦队长为了他请求调离工地而当众给予严厉批评。老兵死后，秦队长有一段自白：

> 自从老兵死了，我想了很多很多……
>
> 队上几十号人背地都骂我，说我是老豆包，老苞米面……我想不通……我怎么了？到底为啥呢？……夜儿个，我恍恍惚惚悟出点道理，你们可能是对的，我要掉队了……

老兵写调离报告，是由于想把分居多年的妻子调来工地的一切努力都落空了，秦队长为此而批评他；可是，被批评者却以自己的行动表现出忘我的精神，剧作者以此作为对秦队长的一种触发力，让他当众倾诉自己内心的痛苦，这基本符合人物在特定情境中的心理逻辑。问题在于：如果说，这种痛苦的反思是由老兵之死所引发的，那么，在此以前，当他一再处于和青年工人格格不入的境地时，他的内心能够是平静的吗？剧作者让这一人物在最后的关头披露内心的矛盾和痛苦，但却未能把这种矛盾和痛苦，作为内在生命的有机过程，通过与青年工人的矛盾、抵触，有层次地展现出来。在那些场面中，剧作者只是一味表现他固守“老传统”的真诚的意图，而忘记了他内心应有的复杂性。在某种程度上，剧作者仍然把他看作是“老传统”的化身，而没有把他也视为一个感性的、现实的人。在修改后的演出本中，秦队长为了照顾老兵与刚到工地的妻子团聚，代他去井喷现场抢险，自己却因工牺牲了。这样改，对完成秦队长形象的塑造是有利的。可是，这样一来，使他最后倾诉内心痛苦的直接动因已经不存在了，上述缺陷也就显得更突出了。另外，如果剧作者真的把秦队长也视为一个感性的、现实的人，似乎也不应把他只写成一个固守老传统的“队长”，而抽掉他自身抑制各种需要和欲求的

实体内容。抑制，哪怕是自觉的抑制，也并非等于是需要和欲求已经消失净尽。在他自身的矛盾和痛苦中，不也应包含着这种因素吗！在剧本中，虽然也提到他由于"豁出自己的一切"而遭到妻子和女儿的埋怨，但那只是由本人或别人对他的历史的简单回顾，而没有把这些转化为现实性的实体内容。正因为这样，这一形象应有的个性心理的深度，就受到了限制。

现在，杨利民正在中央戏剧学院攻读硕士学位，《黑色的石头》是在1985年写成的，是他在入学以前的作品。1986年底，文化部将大庆市话剧团演出的这一剧目调到首都公演，亦已获得很高的评价。中国话剧艺术研究会授予它优秀剧作奖。《剧本》月刊又发表这部剧作的演出本。说实话，作为杨利民的指导教师，我当然为他获得的成就而高兴，同时，也为他忧虑。对于一位青年剧作家来说，甚高的赞誉往往会导致某种盲目性，转化为沉重的包袱。更令人高兴的是：杨利民对这部作品的实际成就以及评论界的赞誉，都是清楚的，包括我在本文中谈到的缺陷以及评论家们已经指出的问题，他都已有切实的认识。他一再表示，自己只是把这部作品作为创作道路上的一个新的起点，准备以此为起跑线，与同辈的剧作家一起继续冲刺。我和戏剧界的同行们抱有同样的期待：他将奉献出的新作，将突进到哪一层面？

我还想提到，1986年11月号《剧本》发表了李龙云的《荒原与人》。与《小井胡同》相比较，它也是这位青年剧作家又一次大幅度的突进。它与《黑色的石头》风格相殊，艺术的实际成就也难于类比，仅就对人性的总体把握来看，它要深于后者。但是，它们却体现了共同的追求，并为中国剧坛提供了一种信息：经过几年间多方位的探索，有些剧作家已经把视点调向对人自身的把握与表现。我这样说，似乎又是一种"老生常谈"。多少年来，我们的剧作家不是都在追索这一艺术命题吗？其实不然。把人仅仅看成是某种政治原则和道德原则的化身，把对人的

把握与表现，仅仅囿于简单的政治批判和道德批判，既非就是人对自身的全面认知，也并非就是艺术的最终目的。政治并非等于社会，而道德只是社会的产物，也并非社会的基础。马克思殚精竭虑地探求人类解放的途径，在他看来，人类从必然王国进入自由王国的主要标志就在于："人以一种全面的方式，也就是说，作为一个完整的人，占有自己的全面的本质。"中国的剧作家放眼人类解放的总体目标，本应该有更高的自觉性。而这一总体目标，恰恰是与戏剧艺术的本体相通的。经过多少年艰辛的探索，我们国家已经把发展生产力、解放生产力作为社会的中心任务，而在马克思看来，发展人类生产力，"也就是发展作为目的本身的人类本性的丰富性"。从这个意义上说，中国剧作家关于人的本体观的新觉醒，也正说明，他们已经把握住潜在的历史潮流。以这种把握为根基，前几年对戏剧外在形式的广泛探索，必定会逐步引向深化，而显示出巨大的生命力。以此为中国戏剧创作的新的起跑线，就有可能创造出具有更高审美价值的精品。"跑道"上的竞争是严酷的，继续冲刺意味着实力的较量。近几年的创作实践已经表明，中国剧作家并不缺少才华，只是由于各种人为的梗碍，使这种才华被压抑了。客观的和主观的（特别是主观的）梗碍一经冲破，他们潜在的才华就会转化为创作的实力。在这个意义上，中国戏剧艺术的前景是无限光明的！

原载《剧本》1988 年第 2 期

令人欣慰的信息

1987年的首都剧坛，由于杨利民的《黑色的石头》的演出成功，出现了一个小小的高潮。与此相伴随，《剧本》月刊在十一月号发表了李龙云的新作《荒原与人》。这两部剧作的风格不同，但却表现出两位青年剧作家有着共同的追求，而且，为中国戏剧创作今后的走向提供了信息。

《黑色的石头》演出之后，报刊已陆续发表了几篇评论文章，评论家们对它的肯定集中于一点：剧作者对人的把握与表现有了新的突进。对此不必多谈。《荒原与人》作为《小井胡同》之后的一部新作，也可以看作是李龙云创作道路上的一次新的突进。《小井胡同》是一部规模宏大的作品，时间跨度30多年，出场人物40多个。在这部剧作中，齐聚于北京一个大杂院里的普通人对历史重大事件的反应是那样灵敏，似乎每一个事件都牵动着人们的神经，国家政治生活渗透于每一个家庭，甚至连个人的日常的喜怒哀乐都源于政治风云的变幻，除此以外，他们似乎已经不再有个人的生活内容。这是中国文化的独特表现。在把握这一文化特征方面，李龙云的社会洞察力是深刻的。但是，也正因为他从这一角度表现人，就使得《小井胡同》中的人物都是政治化的，而其个性心理的感性丰富性就不那么充分。《荒原与人》的创作，表明剧作家从对人进行政治的、历史的分析，转向对人的本体的感性发现和更深沉的思考。随着人的本体观的嬗变，他固有的艺术想象力进一步解放，从社会生活的反映转向对

人的内部世界的表现。他把青年人在十年动乱时期蒙受的精神磨难，与主人公在15年后追寻过去的失落交合成特别的结构形式；原来擅长的对话技巧，转化为通过大量的内心独白披露主体深层的心理内容。剧中的诸多形象，特别是马兆新、于大个子，都更具有人性的深度。杨利民的《黑色的石头》，通过青年工人生命活动的自然流淌，以及老一代工人对“老传统”的盲目信仰的动摇，表现当代人对自身本性的初步觉醒，并通过历史与现实的演变，揭示这种觉醒的历史价值。他着力表现的是人自身的痛苦，却启示我们去思考历史和现实的生存状态。而李龙云的《荒原与人》，虽然用更浓重的笔墨表现特定历史环境对人性的扭曲，但却更侧重于探索主体对人性的自我迷失，并向人们发出呼吁：如果说险恶的环境会造成人性的缺陷，那么，人自身应该有勇气去修补残缺，应该特别珍惜那容易失落的人性！从某种意义上说，两部剧作都体现着强烈的时代精神。

在1987年的中国剧坛，相继出现《黑色的石头》、《荒原与人》这样的作品，并非是偶然的巧合。近十年来，中国戏剧经历了多方位探索的艰辛之路，目前，有些剧作家已经更自觉地把探索的方位转向人自身，转向对人的把握与表现。在这个领域，他们逐步冲破种种阻碍，特别是冲破自身僵化的思维模式，试图努力去把握当代人内部世界的感性丰富性，在这一基点上求得戏剧创作的进取。在世界戏剧史上，从莎士比亚到奥尼尔，都是从这一基点上去求取戏剧艺术的审美价值，亦获得巨大成就的。然而，对人的把握与表现，乃是一个永难穷尽的广袤之地。中国在进入新时期以后，“发展作为目的本身的人类本性的丰富性”（马克思语），已经成为潜在的历史潮流。剧作家牢牢把握这一潮流，把它变成主宰戏剧创作的自觉意识，定能创造出可与世界名剧相媲美的艺术精品。在这方面，李龙云和杨利民已经迈出新的步伐，而这一步是极为可贵的。

真正的戏剧作品，本来就是人的内在生命运动的各种形式。也正是在这个意义上，戏剧作品才能真正实现内容与形式的合一。《黑色的石头》的外在表现形式似乎是“传统”的，但也可以看出剧作家的精心探索。而《荒原与人》则是前一阶段“形式革新”的延续，它向我们表明，当剧作家把对各种新的表现形式的追求与对人的内在生命运动的开展融合为一的时候，形式就会显示出更大的艺术活力。

尽管这两部剧作都还存在不少弱点，但是，如果把它们看成是中国戏剧创作的走向，这一信息所昭示的前景是令人欣慰的！

原载《文艺报》1988 年 2 月 27 日

戏剧观念与走向

春节以前，杨运泰同志就与我打了招呼。让我这次来讲一讲。我一直考虑讲什么，我本来想命题作文，给我出个题目，我按题目就行了，结果让我自己定题目。

眼下我考虑问题是比较多的，因为整个中国戏剧发展正处在一个关键时期，今天时间少，所以我讲的，只是把问题提出来，和大家讨论。对这些问题不可能展开，不能讲得充分。我想讲的主要问题就是中国戏剧的情况和走向。

前几年，中国戏剧界有个普遍的说法，中国戏剧发生了危机。这两年出现的剧目不像前几年那么多了。但是这危机感似乎消除了。就整体来说，当然有的同志还认为危机没有过去。在我看，中国戏剧危机要讲过去，恐怕时间还要长。这要看怎么说，但从 86、87 这两年，总的来看，特别令人振奋。剧目不多，不象 79 年、80 年代初，上演剧目那么多，这样看似乎不是繁荣。但在我看，搞艺术根本不能搞运动。搞艺术本来就不能以量取胜。以量取胜不能说是艺术的繁荣，那种繁荣我觉得是表面的轰轰烈烈。数目少，出现一点指向性的作品，我看是好事。如果回顾这几年中国戏剧走过的道路，大家都清楚。昨天书彰同志也大致理了一下，我觉得理得还是比较清楚的。大概从 80 年代初开始，中国戏剧适应改革的潮流，适应中国广大观众那种求新思变的社会心理。一个是社会改革潮流，一个是整个社会心理是求新思变，那么戏剧也要变。适应这个潮流，中国戏剧开始一个艰难

探索。这个探索是多方位的，不是单一的线路。那么有的同志把像《车站》、《WM》、《魔方》这类戏剧看成是探索性戏剧，我不同意这种看法。我认为这类戏剧只能是中国戏剧探索的一条线路，一个方位。80 年代初，中国戏剧在这种思潮下求新思变、探索是多方位的。如果说是像《魔方》、《WM》这种剧目是探索性剧目，那么提出一个问题，《红白喜事》是不是探索剧目？《小井胡同》是不是？《狗儿爷涅槃》是不是？我觉得也是。要讲探索的话，艺术家每一次创作都是探索。过去中国艺术家在探索精神方面是很差的。要讲探索精神，我最钦佩美国剧作家奥尼尔。他每一个创作都是一个冒险。总不满足，一生都在求索。任何艺术家都是这样的。只是这些剧目的探索方位不同，像《野人》、《魔方》、《车站》、《WM》，我觉得它们似乎更偏重表现形式的探索。那么还有一条线路呢？就是在人的本质发现这方面的探索。至少能归纳成为这两条线路。这两条线路在有些剧目的表现，大概是分离的，有些剧目则是交合的。有些剧目偏重表现形式的探索；有些则表现形式考虑的就比较少，对人的本体发现的探索考虑得较多。有些剧目，它是这两者探索的交合，都在进行尝试，交合统一。你比如说《一个死者对生者的访问》，是形式的探索呢？还是人本体发现这方面的探索呢？我觉得都有。成功不成功，那我觉得也可以讨论。这两者有时候分离，有时候交合，构成了 80 年代初这几年的中国戏剧总体图像。我是这样估计的。这完全是个人看法。这两者的探索，要相比较的话，对人的本体发现这方面探索，步子迈得更慢，走得更难。为什么呢？这原因大家都知道。如果说形式的探索有阻力的话，我觉得在中国戏剧界，包括整个文化，对人的本体发现，这个障碍和阻力更大。我所说的这个阻力并不光是外部的，你一探索就挨批，不光是这个。更主要是创作主体那个障碍——也就是剧作家自己的人学观、艺术观和技巧等等。所以这方面的成果也不像形式革新那

样显著，可以说这部分创作是一种潜流，很多剧作家在默默地向前走。86年、87年的这些剧表现的令人振奋的是什么呢？是经过一段探索以后，在一些引人注目的剧目中，两条线路两个方面的探索开始汇合了。这个汇合说明很多问题。比如《黑色的石头》、《欲望的旅程》这两台进京演出剧目，还有李龙云的《洒满月光的荒原》，像戏剧学院演出的《桑树坪纪事》……这几个剧目，我感到高兴的是中国剧作家和艺术家经过几年的探索之后，把两条线路自觉地、有意识地融合为一，构成了中国戏剧的走向，这一点特别令人振奋。

关于形式的问题我想在后面再讲一讲。形式革新我们肯定很多。但是我觉得，所有过去对这些形式革新的肯定也好、否定也好，都要经过时间的检验。当形式革新找到那个内在实质，当这个方面的变革如果明确了，抓住了，那么形式革新的本身意义，就更充分地显示出来了。这批戏我觉得说明这样一个问题——李龙云的《洒满月光的荒原》，我看了振奋在哪呢，这是这位青年剧作家创作道路上的一个飞跃。这跟他《小井胡同》相比，是一个质的飞跃。《桑树坪纪事》演出之后，文学界有这样一个说法，过去认为戏剧走在了文学后面，看了这出戏，就觉得文学和戏剧至少是同步的，没有落后。我还有个看法，在人的本体的发现上，在这方面，戏剧走在了文学的前面。前不久美国一个大学教授，美国《戏剧评论》杂志主编，他跟我交谈，请我介绍中国戏剧情况，我跟他谈了这几部戏，他建议我组织几个人翻译这几部戏的片断，由他出版。他很有兴趣。我很自豪地跟他讲，我们中国剧作家并不缺少才华，过去我们没有出好剧目，是由于剧作家的才华被禁锢了。今天中国剧作家面临一个大的变革就是才华的解放。这个才华一经解放，可以与美国戏剧相比。他听了有些怀疑，我说你看完戏就知道了。他看了《桑树坪纪事》以后，他不摇头了。不是我们本身没有才华。今天面临着这个主体的解

放，才华一经迸发出来以后，中国戏剧是有希望的。我不那么悲观。有些同志讲中国搞艺术太难了。我是这样看，如果有一天中国不需要艺术了，艺术家都改行，戏剧学院关门，我不相信会这样发展。如果不需要艺术，我们开这个会干什么呢？我看未来十年，中国会出现一些好的作品，可以和任何国家相比较。外国戏剧不是没看过，我到日本去，看了很多戏，跟他们相比，我觉得我们的戏还可以。拿过去我们那些图解政策的戏与人家比，那是没法比了。但是这个东西并不是很容易的。才华的充分解放，不能完全仰仗客观条件，要靠自己，未来能不能出好作品，关键看解放的程度。这是我谈的现状。如果谈到走向，比如《黑色的石头》、《荒原》、《桑树坪纪事》，像这样的戏，风格也不同，题材也不同。有人会问我，你谈中国戏剧的走向，未来的戏剧会不会是这样的类型了。我不这样看。如果说前几年是多方位、多线路的探索，那今后中国戏剧的探索还是多方位、多线路的。还是应该各种风格、各种流派，并存竞荣。各种演出方式，并存竞荣。《桑树坪纪事》是不错，那么都搞《桑树坪纪事》吗？《黑色的石头》不错，但利民并没说到此为止了，如果利民说到此为止了，那他也不要学了。他自己不这样看，我们也不这样希望。他今后搞戏，都是《黑色的石头》这种风格吗？我看不一定，可以在别的方面显身手。多线路到底是个什么样的形象，我看这也难说。这几年我写文章，主要是讨论一个问题，就是社会问题剧。有人说你是不是反对社会问题剧，我不反对，以后还可以搞，还会大量出现。已经出现的社会问题剧，如果说审美价值不高的话，至少还有一种价值吧，即宣传价值，为什么不可以搞呢？但是我这样看，今后搞社会剧的难度更大。为什么？如果你不从审美角度考虑问题的话，只从社会问题本身这个角度，来征服观众的话，那观众的要求我们达不到。他看的社会问题比你看的还尖锐，你写出来他会看吗？你要写得很尖锐，我看很难。你

顺着这个路子走，你的深度是有限的。要求艺术干预政治很难。意大利的政治影片很有名，日本的政治电影也有，《金环蚀》、《警察局长的自白》，那是什么问题，我看了大吃一惊，因为那类问题我捕捉不到，艺术捕捉到了。我们写的往往不如观众看到的尖锐，那你凭什么交流啊？不是不可以写，我是说难度很大。那天《戏剧报》讨论《搭错车》。我是这样看，《搭错车》这类戏本身我不喜欢，但是我从这个戏看到一个现象，中国戏剧发展的线路，就是商业戏剧。将来如果大部分剧团是生死由之的话，商业戏是有一种发展的必然。这不是以谁的意志为转移的。商业戏是多方面的，大馆演出，像《搭错车》那可以。其实中国的商业戏剧我是这样看，像《初恋时我们并不懂爱情》那已经有点商业戏的味道了。小剧场的演出也可以是商业性的。小剧场的演出与大剧场的演出，对演员的要求则不一样了。我为什么不喜欢《搭错车》呢？就是因为你演员根本不胜任那种大馆演出的要求。商业戏剧的性质在于什么？也在演员。演员如果没有过硬的功夫，你搞不了商业戏剧。我唱个歌、放录像、跳舞也跳不起来。我听你唱歌，不如回来听录音。我看你跳舞不如回来看霹雳舞，那东西演得多痛快，演员与演员之间的交流，我又看不见，你不以这取胜。我到日本看了很多商业演出，开始我觉得奇怪，我原来有个成见，以为肯定是乌七八糟，后来一看，我大吃一惊。商业剧选演员比一般专门艺术剧团对演员的选择还要严格，声乐舞蹈、表演、形体，各方面要求高极了，当然也是高薪。所以那个日本商业剧团演《猫》，是在东京最繁华的地方租了个大剧场，租金是很高的。临时盖了个转台，大厅铺的是地毯，投资很高，大概挣了十几个亿。票价很高，但场场满座。演出休息时，观众把演员围了好几圈，纷纷要求演员签名，魅力那么大。我与同行的人说我们把这个戏搬回去演，他们说谁给你演哪，没有演员能胜任。我们训练演员都是片面的，要不声乐不行，要不

舞蹈语汇掌握不了，那你怎么能胜任呢？商业戏剧也不是等外品，商业戏剧可能是中国戏剧发展的一个动向，但如果停住在《搭错车》这个水平上，是维持不了多久的。一开始打响可以，以后观众会逐渐不满足。搞商业戏剧不意味着降低对艺术家的要求，而是提高对艺术家的要求，这是我的看法。

除了这以外，我觉得还有一个走向。就是中国戏剧要在以往这几年探索的基础上继续前进，出一些与世界对话的好剧目。这已不是一种不着边际的幻想。《桑树坪纪事》从剧本改编上看毛病很多，并不完整，一直到最后我觉得还可以改。然而导演艺术造成的艺术层次是相当高的。拿出去是可以的。这个戏也绝不是到了探索的终点了。这个戏要到新加坡演出，美国也可以邀请。有的同志说，中国能搞出好的剧目与世界媲美。有这条件吗？我觉得有这个条件。有的同志这样讲，现在放眼剧坛，根本不是出大剧作家的时代。我觉得就世界范围里可以说不是出大剧作家的时代。为什么这样讲呢？布伦退尔有这样一个看法，这个看法统治戏剧半个世纪多了，现在可以否定、推翻了。他认为："戏剧繁荣时期，都是民族意志高昂的时期。"他跟着又说了一句话："东方没有戏剧，因为东方都是宿命论。"中国是宿命论，但中国出过好作品，这个不能说服人。我倒从戏剧史上看到这样一种现象，如果人的解放的要求非常强烈，或者说人性受到压抑的时代，恰恰是出大剧作家的时代。莎士比亚，就是人的解放呼声非常高的时期出现的。西方人性受到压抑、扭曲的时代，现代派戏剧大量出现。这恐怕也是事实。如果这样讲的话，中国现在正处在一个什么时代？有人说是改革开放。我看这就是人性要求解放的时代。这个东西不以谁的意志为转移，你扼制也扼制不住，这几年经过十年动乱，对过去的反思，有一条认识，就是写进"十三大"文件里去的：中国社会的一个中心任务就是解放生产力，发展生产力。其本质是什么？马克思有句话："发展生产就

是发展作为目的本身的人类本性的丰富性。”马克思讲这条，是人类发展的一条必然规律。你只要把发展生产力提到中心任务，跟着一个潜在的历史要求就是人类本性的解放。你主观想扼制的话，也可以扼制，但是你扼制不住。我在街上走，看小女孩，觉得哈尔滨的女孩真敢穿，脸上真敢抹，从这现象我看到一种进步。50年代的人敢抹吗？现在是我愿穿什么就穿什么了。什么叫主体解放？这已经看出来了。中国今天的价值观念跟以前没法比呀。对刘宾雁的态度本身就说明价值观念在变化。人们不再从是否有权势、地位或什么外在的东西这种价值观念上来判断人了，这个变化是革命性的变化。以前能够这样吗？这个作为一种潜在的历史潮流，是谁也阻挡不住的。除非你不发展生产力，不把它当做社会的中心任务。如果你这样提，潜在的就是发展人的丰富性。这种潜在的要求，恰恰是中国在近几年刚刚提出来的。多少年没有提这个口号。人性的压抑已经到了极点了。而压抑到了极点，一旦迸发出来，这个能量是非常大的。在这点上，如果中国剧作家有超前意识，能把握住时代精神的话，正是出大作品的时候。就看你能不能把握住。把握住不是很容易的。为什么哪？有人说观念的变化很容易并不难，我这个人观念常在变化，你观念可能在一夜之间变化，但是搞艺术不能光靠一个观念的变化。观念变化要落实到你对生活的感悟上去，对人的感悟上去，这不容易。这感悟当然有天才的成份，但是还需要各方面的修养，修养非常重要。我顺便谈一句，我们现在总讲超前意识。什么叫超前意识？超前意识指的是什么？就是指的文学界那个寻根。那么写，最后把小脚都写出来了，那么欣赏，那是超前意识吗？四川搞一个《潘金莲》，那是超前意识吗？形式超前的，观念是超后的。如果说超前的，应该把握住这个潜在的历史潮流，你应该站在这个前面。从这个角度来完成对本体观的改革，这是中国戏剧腾飞，将来能出好作品的一个基础。当然不是全部。没

有这个基础不行。我看了一些戏，很多是这样的，形式上表现搞得不错，但一看对人的表现就完了。从历史到传说，一直是愚公移山精神。挖井，明明这挖不出水来，非一辈子接一辈子挖，这是民族精神？干嘛那么笨哪？我说的可能是不好听，我觉得智叟是对的，你搬山搬不动的话，你又没有炸药炸，干嘛那么费劲，你搬个家不就行了吗？这样东西人家看了不理解，怎么那样呢。当然我不是全都否定，但今天你仍然固守这观念，来点照历史和现实生活的话，我觉得恐怕够呛。超前意识我觉得在这，而这点很不容易。但中国戏剧没有这个的话，要出世界性的精品很难。当然不是说有这个认识就成了，就一定能出好作品了，还有其它条件，但这是基础，这个基础越来越牢固了。我常跟同志们在讨论作品时说，现在没必要谈文学就是人学了，没有任何价值。现在需要谈的是层次。要进入这个层次，恐怕要经过不断的困惑、不断的痛苦，这是没法避免的。在世界范围内，哲学与美学面对这个问题越来越困惑。如果我们剧作家哪一天在这个问题上感到困惑了，感到困难了，感到痛苦了，那你就有救了。如果你现在对人的认识非常清醒，恐怕不及观众的清醒，你写吧，你写出来的清醒，恐怕不及观众的清醒。这是一个问题。

我讲的第二个问题：彻底清算庸俗社会学对戏剧的影响。

前两年我写过一篇文章，就是清除庸俗社会学，我觉得没说透，而且有很多同志误解。为了完成前面的问题，我觉得非常重要一点是彻底清除庸俗社会学的影响。这个庸俗社会学不是个新问题，就它本身来说，就是把丰富多彩的社会生活，抽象成单一的政治生活。历史观是政治史观，衡量人、评价社会现象，唯一的标准就是政治价值标准。这是庸俗社会学对社会本身的庸俗化。这一点大家都知道。我不多说，过去恐怕我们社会学本身就是庸俗的。庸俗社会学对戏剧影响的主要一条，把社会的内容当做艺术的内容，把社会的目的当成艺术的目的。这是对艺术的影

响，也是对戏剧的影响。这一点我们过去主要针对一些文艺方针、口号，比如为政治服务等等。要彻底清算庸俗社会学影响，就要落实一个具体的问题。我们评价人、把握人、塑造人的形式，一个传统的价值观念就是政治标准、政治价值观念。这不仅是写现代题材的戏，写历史题材的戏也是这样。我最近辅导一位西德的研究生，他要研究中国历史剧。借这个机会，我把中国历史剧又看了一遍。放在一起看，我大吃一惊。其题材狭窄到什么程度哇，都是同一题材。我不是说你今天写李世民、明天写屈原，这似乎题材很宽的。我觉得你写什么，比现在剧目题材还狭窄。狭窄到有些戏根本不能成立，而我们反倒当精品看。如郭老的《武则天》，过去认为是历史剧的精品。郭老的历史剧观念也是被我们肯定的，而今天看，包括他的历史剧、历史剧观念我们都要重新审视。《武则天》这剧根本就站不住。为什么呢？30年代宋之的写过一个《武则天》，他从哪个角度开掘的呢？她作为一个女人，受到压抑，受到歧视，一种报复的心理、一种人性扭曲的发泄，从这开掘。我们当时认为这哪是武则天，这不是，我们把政治加上，写她的政治生涯。所以郭老说，那么写武则天不行，我要给武则天翻案，写她的政治行为，写她与骆宾王这些政敌的斗争。郭老觉得她在这场斗争中是光明正大的，而她的政敌是搞阴谋诡计。所以武则天伟大不能成立。郭老是从政治角度审视武则天的，他根本不懂政治，在政治斗争中，那很难讲光明正大，那要看目的，如果我达到的目的是推动社会的发展，光明正大、阴谋诡计都是手段。你不能这样估价一个政治家。而这是由从一种道德观念来评判政治家的政治行为，你错了。这个戏不说它。咱们也不比较宋之的好，还是郭老的好。但我们的历史剧受两个东西制约，一个是历史学家的观念，强加给剧作家，不挣脱的话，中国历史剧没有出路。还有一个中国历史学家的历史观念，是马克思非常反对的，是政治史观。把历史生活看成是单一

的政治生活，正因为这样，中国历史剧只能把载入正史的那些历史人物作主人公，否则不承认。而载入正史的这些人，过去写的都是政治行为，没有别的。我不是说写历史剧这样不行，也可以写好，但是太单调了。马克思讲了一句话，他说什么叫历史，历史不过是人类本性的不断改变而已。这是马克思的观点。他说是把历史看做是政治国家，从这个角度来评价历史，那是资产阶级以前的陈旧观念，被大革命抛弃了，而我们还信守。所以，中国历史学家的历史观本身就值得研究。而我们受历史学家的历史观念的影响，我们审视历史生活时，也是单一的角度。至少在题材上非常狭窄，成为一种致命伤。那现实题材更是这样了，白峰谈在去年一次座谈会上跟我谈，我问她为什么你那《风雨故人来》之后，一直没看你写戏。当然她后来写了一个《不知秋思落谁家》。她跟我说，我一直没写戏是感觉到价值观念上的困惑，对人褒贬无词，所以不好写了。我觉得很高兴，我说如果你这困惑是真的，那你有救了。对一个人怎么那么好褒贬的？如果是从单一的政治角度、从伦理这个角度褒贬起来非常容易。但是要把一个人完整地来看待的话，你的褒贬常常是错的。正因为褒贬有词，所以我们的正面人物和反面人物好写。如果有一天，大家觉得褒贬无词了，那你要正视一个问题了，你褒贬的政治价值对不对，是不是今天的东西。像这样的问题，我觉得值得研究。政治标准作为一个评价一个形象的尺度，我觉得是很片面的，道德标准也是这样，是很片面的。人是什么，这个问题需要追寻。我最担心的是这样：只要大家提出人是什么，那么是给艺术家提出来的，理论家就出来下定义。文学界出来一个二重组合。而戏剧界则出来更多。中国关于人的定义是最多的，而且很难有一个成立的。二重组合能确定性格吗？那哈姆雷特是几重组合？你组合我看看？有人说二重组合不行，那就三重组合，你五重组合也组合不了。因为作为一个活的人，你就没法组合，它不是机器。戏剧

方面这种定义更多，新人形象是什么？改革家的形象是什么？你按定义写给我看看。步鑫生尽管他下台了，也是改革家嘛。改革家是什么？铁腕加人情？都这样吗？大不一样了！我们院长徐晓钟也有改革精神，你看那受罪劲，痛苦极了。这个东西你写不出来。你光靠那种定义的话讲，中国关于人的定义是从那无产阶级英雄形象到中国人物，到社会主义新人形象，到改革家的形象，每一个口号提出来，都是一连串的公式。关于人最好不要下定义，苏格拉底有个定义：人是对理论性问题能够做出理性回答的存在物。这个定义推翻了，现在难说。因为大家对人的理性本身到底是创造伟大的事业，还是制造战争还闹不清楚。现在正是在困惑当中大家都在探索，艺术家才有用武之地。如果哲学家的命题都很清楚了，你在这范围内探索没有出息。前些日子王蒙同志在何其芳同志逝世纪念会上，他有个发言。当时我很担心，他是个作家，悼念理论家他怎么发言。结果他的发言很有意思，他说中国人都很痛苦，有各种各样的痛苦，小市民有小市民的痛苦，市侩有市侩的痛苦，劳动模范有劳动模范的痛苦，刽子手也有他的痛苦，他说何其芳也有痛苦。如果让选择，我选择何其芳式的痛苦。当然他比较高层次的了。这痛苦在于哪呢？自己都找不着了。这恰恰是剧作家大显身手的时候。如果彻底反对庸俗社会学的话，必须落实在对人的认识上，否则没有用，你反对的、冲破的，只是外部的东西。庸俗社会学对作家的桎梏，关键还是在对人的认识、对人的把握上。

还有一个问题，今天不可能有时间多讲了。就是反对庸俗社会学。我思考一个问题，反对庸俗社会学，我们恐怕要研究一下根本的问题，就是过去统治中国戏剧的一个观念，就是那个斗争哲学基点上发展起来的冲突论。“戏剧本质在于冲突，没有冲突就没有戏剧。”由于中国的戏剧冲突观念是在斗争哲学、阶级斗争这个基点发展起来的，所以把斗争绝对化，没有斗争就没有

戏。而这一点恰恰是庸俗社会学一个藏身之处。这个问题很复杂，需要研究。我在《人民日报》发表了一个短文，那篇文章实际是我在写的一本书的一节提要，就是对戏剧本质的再认识，我把布伦退尔的意志冲突说，联系到中国。现在恐怕需要重新研究，应该进行反思，重新寻找戏剧艺术的本质。在中国，这恰恰是和庸俗社会学有联系。

最后我想谈一点，关于形式革新的问题。前年形式革新，我不重新评价。有人说我一直反对形式革新的。对作家、艺术家形式探索这方面的成就，我从来不反对。但是，理论家把艺术家们的这种探索推向极端，我觉得对中国戏剧发展没好处。又是时代精神、时代特征就是形式，你推到这个极端没有好处。但是前几年形式革新，在这两年看得更显著了，为什么？当形式探索把对人的本体发现这两者融合起来以后，那个形式方面的探索、那个艺术活力，才一下迸发出来了，这本身值得人深思。所谓形式革新，这个探索一直到今天没有穷尽。如果考虑中国戏剧的发展，大家真是有作为的。那应该看得远一些。不要只跟观众拉的近一点，或者是结构方式变一变，或者是在某些表现手法下假定性的程度大一些，不要光着眼这些局部的东西。形式革新应着重两个问题，一个是从模仿、再现、反映，向“表现”的这种方面结合努力。就艺术表现，不要一味地片面强调反映、模仿，应该更多地跟“表现”结合起来。我说的这表现不光是表现主义，是艺术的表现作为一种美学问题。表现跟模仿的区别在哪呢？模仿更重视的是对象那种逼真性的再现。而表现则恰恰不重视这个东西，重视的是创作文体对对象的感受、感悟；表现这些东西，表现派对戏剧是这样、荒诞派对戏剧也是这样。而这些东西要前提到一个美学层次的话，我觉得中国艺术的今天，应该走这条路，绝不是那么一点简单的手法，那不够。这一点需要观念的变化，我们要敢于反对我们过去坚守的那个反映论——戏剧就是模仿。

彻底的反映也不是客观现实的机械再现，也有主观的作用。至少我们这两者的结合、两者的统一，特别是在这一点有些同志忽然觉悟了。现在我觉得要在强调现实主义的同时要向大家呼吁，大家都要研究现代派表现主义、荒诞派，都要研究，直接搞不了这个流派的话，但可以吸收。一个伟大的艺术家要有这个气魄，任何一个流派，都可以吸收成为我的。一个艺术家的成就，恐怕和他的包容量成正比。作家更需要包容量。表现主义特别需要研究。尤其对表现这个问题，就舞台上表现、语言的变化，这我不可能细讲了。

还有个问题，我一直在思考。大家讲形式，任何一种艺术都是情感的“有意味的形式”。苏珊·朗格讲的。没有形式叫什么艺术。从这个角度来说，形式也可以说是艺术的本体。可以这样说。但是如果这样谈，戏剧的形式是什么？是不是那些具体的手法，表现方式？我来点想象、来点幻象、来点梦境，当然可以包容，但这样理解是不行的。如果这样理解戏剧“有意味的形式”，那恐怕不行。讲有意味的形式，我是这样看：苏珊·朗格讲情感的有意味的形式，常常把情感给误解，情感就是作家的情感，不是的。这个美学流派所谈的情感，是指的人物完整的生命运动，一个人完整的内在生命运动。一个人完整的生命内在运动，不只是作家自己主观感情和情绪。在作品当中只是表现作家自己主观感情是没有多少价值的，我是这样看。而苏珊·朗格这个流派更反对个人的感情的价值，也就是创作主体的个人感情价值。如果戏剧艺术，它的表现对象是人的完整的生命运动，那现在有些戏已经从这个角度来写人了。为人的完整生命寻找戏剧形式、感性的形式，那么这个形式是什么，我觉得需要研究这个。在这个基点上，求索变革，我说更有价值、更完整、更全面。就我现在的看法来说，就戏剧为人的完整生命运动寻找形式，歌德说过一句话，艺术就是人最强烈瞬间的定型化。把一个强烈的瞬

间固定下来，或者画、或音乐、或者舞、或者戏剧、或者文学。定型化，戏剧就是把人的完整的生命运动定型化。靠什么定型？而这一点恰恰是戏剧形式的本质，也是戏剧的本体。这个形式不是别的，就是情境。而在戏剧情境方面的多样发展、变革，正是中国戏剧所面临的多样化发展、变革，正是中国戏剧所面临着的一个尖锐问题。中国戏剧没表现力。为什么没表现力？就是情境太单调。这方面我想象力很不够，达不到“表现的”那种高点。由此而来的，那种具体的那些外在形式问题可以研究。如果从这个角度上来说，作为一个完整的作品，即形式内容，也只有在这个基点上。而就本体当中这个带来根本性的问题，我们研究得很不够，重视得很不够。利民的《黑色的石头》在情境的构成上，更接近自然形态。这是一种风格。国伟的似乎不是这样，《荒原与人》的情境更复杂。在情境这个基点上变革，展开我们的想象力，我觉得我们舞台的表现、舞台的容量、宏观的把握生活等等这些东西容易解决。我看了一些当代的戏剧理论著作，包括西方的。大家都在这个基点上寻求戏剧的本质。这只是把考虑的问题提出来了，跟大家比较一下。对任何一个问题，我也能展开谈，大家要有兴趣的话一起思考，一起研究。我还是那句话，黑龙江的戏剧作为创作集体来说是很有生命力的，我不是吹捧，我也不是到哪个省都这样讲，实事求是地说，很有生命力的。但是，特别是艺术体制的变革如果成为事实，那我以前说的那句话大概更严重了。未来的中国戏剧十年，是竞争淘汰的十年。这是必然。艺术如果没有竞争淘汰，它本身就没有希望。这也是规律。像过去那样，二十多岁写了个剧本，就封了个剧作家，可以一辈子不写东西了，那戏剧就没有了生命力。改革这个东西，在竞争中求生存，可能大家都活了。都有救了。但淘汰又难免，这很残酷。面对这形势怎么办呢？只能是这样，人各有志。如果能在形式上内容上写出把握时代高度的作品，我就尽力而为；若达

不到，我搞一些通俗戏剧。情节剧现在很需要。有个学生搞了《京都球侠》，他问我，我说不错，大家看嘛，而且搞得还不俗气，反正它有些瞎编吧，但大家看得下去，还可以嘛！我说就你这材料就搞通俗电影吧，也不要搞剧的了。在这你能搞出来。戏剧界如果能出一个金庸的话，那是好事。而金庸可是雅俗共赏啊！如果觉得我过去创作的那条路还可以走下去，不妨试一试。但你试到观众不看了，那你淘汰。我只能谈这点，但我希望黑龙江剧作家能创作出站在我们时代高度的、包括对人的发现、对形式的把握，这样一些好的作品，我认为是可能的，当然是少数人。正因为这样，我把一些问题提出来跟大家一起讨论。

我预祝黑龙江的创作，多线路地发展，出现各种各样开创式的作品，这是我的希望。

原载《剧作家》1988 年第 3 期

情境是我们认识人自身的戏剧形式

——关于《对戏剧本质的再认识》一文的说明

为什么戏剧本质应归结为“情境说”?

谭老师:

您好!

去年12月15日人民日报发表了您《对戏剧本质的再认识》一文。您在文章中,对戏剧本质“冲突说”明确表示了质疑,并提出了戏剧本质应归结为情境的观点。文章发表后,在戏剧界甚至更大的范围内引起了一定的反响。表示不解的人认为,否定冲突就意味着否定戏剧;表示困惑的人认为,既然您提出了戏剧本质“情境说”,那么对情境的具体形态应做出深入的解释,可恰恰您在这点上是模糊的。

我认为持上述两种观点的人都是有道理的。因为对于前者来说,冲突论在我国已有多年的影响,无论是创作实践,还是理论研究,大都在自觉或不自觉的以此作为出发点,正像您文中指出的,没有冲突就没有戏剧已成为一种约定俗成的说法。那么,由对这种理论的否定引发出的疑异是不足为奇的。对于后者来说,您深入全面解释自己的观点,非但必要,而且必然。因此,我渴望能早日看到您在这方面的专著。

作为一名戏剧工作者，我倒觉得有这样两个问题迫切需要向您请教。

关于情境，您在《论戏剧性》及《戏剧艺术特征》两本书中已有所触及，但并没有将其提高到戏剧本质的层次，而只是认为“情境是重要的”，同时也没有对冲突作为戏剧本质提出质疑，而是认为“在某种程度上是有道理的”。因此，我觉得您在这个问题上的再认识，是否标志着您美学思想的一次跃进？或是一次放弃或转向呢？

另外，随着社会经济改革的深入，戏剧艺术也发生着急骤的变化。从观念到形态，从手段到目的，从创作实践到理论研究都呈现出全方位的跃动，这种质的变化又是同世界范围内戏剧艺术的影响紧密相关的。在这样一个大的文化背景下，您提出重新认识戏剧本质的问题，有什么意义呢？

以上问题我百思不解，望不吝指教，期待着您的复议。

顺颂

大安

黄波

1988.2.15

黄波同志：

《新剧本》转来大函，感谢你对我的关心，很愿意就信中提出的问题，谈谈我的看法，以使我们能够消除一些误会，加深理解。

《对戏剧本质的再认识》是否意味着我对自己的美学思想的“放弃或转向”？我想，作为一个从事理论研究的人，应该坚守的信条是：发现真理，坚持真理。如果已经发现自己所主张的美学观点与真理相背谬，就应该有勇气放弃或转向。然而，就这篇文章来说，却并非如此。它只是对一个命题的“再认识”，实质上，也只是对自己过去的观点的一个补充、一次深化。

你指出，我在《论戏剧性》一书中并没有对“冲突”说给予明确否定。确是如此。在那本书中，我只是把对戏剧冲突的构思、处理作为有关戏剧性的问题之一，甚至肯定它是关系到戏剧艺术特性的命题。然而，同时我已指出，“没有冲突就没有戏剧”这一结论是把戏剧冲突绝对化了，并举例分析在有些剧作中没有冲突的场面是有戏剧性的。当时，我对“冲突”说的真理性已开始怀疑，但却未敢武断地做出结论。这本书初版于1981年，修订再版于1984年。当时，对国外现代戏剧的理论与作品的介绍刚刚开始，对它们进行研究的条件还不充分（至少对我来说是这样）。而国内剧作家的探索也只是刚露苗头，还并不足以作为理论研究的参照。因此，我就这一命题所作的工作，也只限于针对我国戏剧创作中存在的倾向，进行拨乱反正，力求把包括戏剧冲突这一命题的理解，回归到艺术规律上来。近几年来，国外现代戏剧（包括现代派戏剧）的作品和理论大量介绍过来，国内戏剧创作和演出在多方位探索中不断提供一些新的现象和问题。我在关注和研究这些新的信息时，越来越深切地感到：只是对我国关于“戏剧冲突”的绝对化、庸俗化的倾向拨乱反正，是不够的。布伦退尔在《戏剧的规律》中所确立的“冲突”说，它本身已经不能涵盖现代戏剧的新的现象。对此，我在那篇短文中已经有所论述。你知道，如果一种既定的理论观点，尽管它曾在世界范围内长时间被普遍接受，但是，当我们发现它已经不能包容创作实践不断提供的新的经验时，对这种理论观点就应该进行怀疑了。

彻底清除庸俗社会学的影响

你在信中还提出：在今天这样的背景下，提出戏剧本质的问题，有什么意义？

对戏剧本质的追寻，向来是戏剧理论研究中的一个重大命题。而且，对这一命题的研究，也有重大的实践价值。对此，不需多讲。近几年来，中国戏剧在摆脱了“从属于政治”这一桎梏之后，需要追回它自身的品格。而对戏剧本质的探讨，也正是基于这一目的。一年前，我曾提出这样的问题：中国戏剧要健康发展，就必须彻底清除庸俗社会学对它的严重影响。所谓庸俗社会学，就它自身来说，乃是把丰富多彩的社会生活抽象为单一的政治生活，用政治涵盖社会。它对戏剧的影响，主要是把社会学的内容当成戏剧的内容，把社会学的目的，等同于艺术的目的。正是由于它对戏剧的影响，导致戏剧艺术自身品格的失落。要彻底清除庸俗社会学的影响，只是提出这一口号并没有多大价值；从理论上解决戏剧与政治的关系，虽然是必要的，但也是不够的。要真正深入戏剧艺术的肌体，肃清它的影响，就必然涉及到很多更具体的问题。

一个重要问题，就是关于“戏剧冲突”的理论。

把戏剧冲突看作是戏剧的本质，并进一步把戏剧冲突看作是各种社会矛盾的反映，这样，所谓“戏剧的本质”就被引入社会学的范畴，而偏离了戏剧作为艺术的本体。而且，在我国戏剧界，所以一直强调戏剧冲突的价值，而且几次声势浩大地批判所谓“无冲突”论，实质上，乃是政治上的阶级斗争观念对戏剧的“从属性”的要求。有关“戏剧冲突”的种种创作模式，也大都源于政治生活中的“斗争哲学”，正因为如此，对“冲突”说的重新评价，也可以说是彻底清除庸俗社会学影响的深化。你如果熟悉中国戏剧创作发展的历程，就会发现，有关戏剧冲突的上述种种模式，对剧作家的思维形成了多么深重的桎梏，而且又是那样难于挣脱！你可能不会忘记，在50年代和60年代，有人已经在弘扬“文学是人学”的口号，在70年代到80年代，这一口号已经遍及报刊杂志发表的各种文章。就戏剧创作而言，这

一口号无非是强调剧作家把人作为对象。这一口号的正确性是不容置疑的。然而，宣扬这一口号，并未能真正摆脱人物形象塑造的公式化、概念化倾向。要追寻造成这种倾向的原因，就不能不正视“冲突”说对创作实践的影响，特别是它对创作主体思维模式的确定。由于把戏剧的本质归之为戏剧冲突，而戏剧冲突又是社会矛盾的反映，剧作家创作的出发点就在于对现实的社会矛盾的选取与分析，而人也只是某种社会矛盾的参予者与构成因素，它也就成为某种社会矛盾观念的载体。在这种创作模式中，所谓“人学”只不过成为一个空洞的口号。你或许会问：布伦退尔的“自觉意志”——“意志冲突”的理论，不是把人作为戏剧的对象吗？他的“冲突”说不是从人的本体这一角度引发出来的吗？把戏剧冲突 = 社会矛盾的公式回归到“意志冲突”上去，不是就可以与“人学”的原则相一致了吗？对此，我在那篇短文中已经有所说明。在我看来，把戏剧的对象确立为人的自觉意志的发挥，已经不可能涵盖现代戏剧关于人的本体观了。戏剧向我们显示人的内部生活的各种形式，而人的内部生活应该包含人的整个内在生命运动，即使我们承认自觉意志也是内在生命运动的构成因素，但也不是它的全部内容，当剧作家对人的把握已经拓展到最隐蔽、最深层的各种心理内容时，“意志冲突”说已经成为心理透视的障碍了。

不存在没有情境的人物

我试图把戏剧的本质从“冲突”说转向“情境”说，对此，你感到困惑，并提醒我：在《论戏剧性》及《戏剧艺术的特性》中，并没有把“情境”提高到戏剧本质的高度，而只是认为“情境是重要的”。这是否也标志着对自己的观点的放弃或转向？

我个人对这一命题的认识有一个过程。在《论戏剧性》中，

我只是把情境作为戏剧创作的一个重要课题，探讨它的戏剧性的价值，在《戏剧艺术的特性》中，我则已经把情境作为戏剧艺术的中心问题，并从戏剧创作、表演艺术、观众欣赏戏剧等角度全面剖析它的地位。只是还没有明确地把它确认为戏剧本质之所在。就在后一本书中，我引述了从狄德罗到萨特、布莱希特、马丁·艾思林对这一命题的观点，其中已渗透着类似的结论，我对他们的观点表示认同。对一个理论问题不断研究的过程，往往是认识不断深化的过程。那么，把情境确认为戏剧本质之所在，又有什么意义？在《对戏剧本质的再认识》的后半部分，我着重讨论的是这一问题。在这里，我再稍作补充。从本体论的角度观照戏剧艺术，首先会涉及到一个问题：戏剧的对象是人，是人的内在生命运动，它赋予人的内在生命运动以特殊的感性形式。戏剧并不是对人的内在生命运动进行静观地描述，也不是像心理学那样对它的构成因素进行分析，而是要把它的强烈的瞬间定型化。你认真分析几部成功的戏剧作品，像《哈姆莱特》、《马克白斯》、《玩偶之家》、《安娜·桂丝蒂》等，就会发现，不管主人公的心理世界如何复杂，它都是在特定情境中定型化的。情境作为一种推动力和刺激力，它把个性凝结成具体的动机，而动机则是人格在特定情境中的凝聚，它又导致行动。戏剧中的“人学”，当然不同于哲学、社会学中的人学，它总是在具体的情境中把握具有感性丰富性的人，在戏剧中，既不存在没有人物的情境，也不存在没有情境的人物。正如苏珊·朗格所说：“在戏剧作品中，把握了情境也就把握了人物：在舞台上，情境和人物都是可见的，都是透彻和完满的，而他们在真实世界的原形却绝非如此。”也正是在这个意义上，我们才可以说，戏剧比普通的实际生活更高、更强烈。戏剧艺术的社会功能，并不在于为解决某个具体的社会问题开药方，而是帮助我们认识人自身。而情境则是我们认识人自身的戏剧形式。

你在信中提到，有人认为：否定了冲突也就否定了戏剧。对“冲突”说提出质疑，也就很难写戏了。不赞同把冲突作为戏剧的本质，并不意味着完全否定冲突所可能具有的戏剧价值。这是两个不同的命题。戏剧要处理人与人的关系，其中也包含着各种矛盾关系。这种矛盾可能并不发展为冲突，当然也可能发展为冲突。在戏剧作品中，冲突是否具有戏剧性，也要以情境作为基础和条件。你可能已经注意到，我在《论戏剧性》、《戏剧艺术的特性》中对情境与冲突的关系，都有简括的论述，这里不再重复。我还想指出，在我国戏剧界，唯冲突论以及戏剧冲突 = 社会矛盾之类的公式，对剧作家的思维方式已经造成严重的束缚，创作的路子相当狭窄。可是，如果剧作家真正把人的内在生命运动作为戏剧的对象，并在个性与情境的契合之中去寻找作品的形式结构，反而会开阔戏剧创作的路子。实际上，对戏剧本质的追寻，往往直接牵动着剧作家的思维方式。在今天，要使戏剧创作开阔路子，剧作家主体思维的释放，乃是必要的前提。这也是我重新理解戏剧的本质这一重大命题的意图。

情境是剧作家想象、创造的产物。它既可以接近生活的自然形态，也可能是变形的、怪诞的。要深入分析情境的各种形态，需要占用大量篇幅。你可能已经注意到，我在那篇只有五千字的短文中，主要是提出问题并简括地论证自己的观点。目前，我正在写另一本书《戏剧性新探》。更深入、充分地论述这一命题，将是该书的一个重要部分。包括你在信中提出的问题，及其他同志对该文的疑点，在这本书中都将有较详细的讨论。

从 19 世纪末到 20 世纪，对戏剧的本质这一命题研讨，曾经成为欧美戏剧理论的一个焦点。布伦退尔的“冲突”说提出以后，虽然也有人提出质疑，但它毕竟成为一种主导的观念。后来，在相当长的时间内，对这一命题的研讨却处于停顿状态。因此，布伦退尔的观念统治世界剧坛长达半个多世纪。过去，由于

中国戏剧理论的贫困，面对这类命题，大都只是引述国外的一家之言，以偏概全。在今天，我们已经有可能对这类公认的成见加以鉴别，并提出我们的看法，着手建树我们的理论体系。我个人能力是有限的，但我却愿意为此而尽自己之所能。

你的信给我提供一个机会，使我可以占用《新剧本》的宝贵篇幅对拙作加以说明。对此，我再次表示感谢。

谭霈生　1988年3月10日于中央戏剧学院

原载《新剧本》1988年第3期

戏剧理论的一个重要命题

情境的戏剧价值，戏剧情境形态嬗变的轨迹，是一个很值得深入研讨的课题。对这一命题进行理论上的研讨，将有助于开拓戏剧创作实践的更为广阔的途径。

人，是舞台的主体。把“戏剧性”看成是一个特殊的美学范畴，决不应离开人去寻求它的内涵。苏珊·朗格把艺术定义为“情感的有意味的形式”，这里所说的“情感”，应是指人的完整的内在生命运动。戏剧艺术的基本内容，也是人的完整的内在生命运动，亦即从心理活动凝结成动机并外化为行动的完整过程。但是，它既不是把这种过程抽象为单一的规律，也不是一般地探讨它的历史变异的过程，而是以个别的具有感情丰富性的人作为对象，并把这种对象置于特定的情境中进行实验，为其提供必要的条件，促使心理内容定向为具体的动机，并通过行动展现其内在生命运动的特质。因而，也可以说：“情境”就是展现人的内在生命运动的戏剧形式。所谓“戏剧性”，也正在于情境与人的契合，它体现为这样一条模式：

个性
情境 〉——→动机——→行动

也可以说，它在于人在假定情境中心理外化为行动的具体流程。在我看来，从这个角度探讨“戏剧性”的内涵，比将近一

个世纪以来流行的“冲突”说，更能深入戏剧的本质。因为，无论是布伦退尔提出的“意志冲突”，还是劳逊强调的“社会性冲突”，虽然都可以从一个角度接触到戏剧的特性；但是，在具体的作品中，所谓“意志冲突”与“社会性冲突”，它们是否具有真正的戏剧性，也都要以情境作为前提条件。从人类学的角度探讨戏剧的本体，情境的价值就更为明显。自古以来，不同时代，不同国度的剧作家，有一个共同的、永恒性的主题：通过个人的命运探讨人类的命运。在当代美学中，有人把戏剧直接定义为“命运的模式”（苏珊·朗格）。这一定义的根据是：在戏剧中，虽然每一个行动都被表现为现在时态，但它们却都是由过去引发出来，同时又都预示着未来，成为尚未展开的未来的一个有机部分。在戏剧中，这种由过去、现在和未来交织成为行动的进程，不仅能展现出人的生命运动的流程，而且造成一种命运感。所谓“命运”，指的正是从过去、现在到未来的发展变化的趋势，是一个嬗变的进程。在实际生活中，“命运”往往被看作是神秘莫测的未知。在戏剧中，情境所包含的悬念，也正是对未知的指向，而主人公则是在情境与悬念的变化迭进中，不断把未知转化为直观的现实。每一个人物发展变化的趋势，都有共同内在的必然性，这就是个性的潜在驱力。而要把这种潜在的必然性转化为现实性，则又受环境的制约，由环境限定。因此，也可以把命运看作是个性与环境的契合。在戏剧作品中，人的命运正是在这样的模式中展现出来的。戏剧把制约人的命运的环境定性化为特定的情境，而每一个情境都是过去与现在的交合，它直接作用于个性，迫使个性进行选择，而每一个选择行为都是指向未来的。这种连续的嬗变构成了个人命运的轨迹。从这个意义上讲，如果把戏剧看作是“命运的模式”，那么，情境恰恰是把内在必然性转化为现实性的具体的形式，也可以直称为戏剧的形式。

对情境在戏剧中的地位和认知，有一个发展的过程。早在

18 世纪，狄德罗在分析性格、情境的主次关系时，把情境看作是主要的因素，并把它认定为戏剧作品的基础。黑格尔把情境作为艺术美的重要范畴，在专门讨论戏剧艺术时，又是在情境、冲突、动作的有机联系中去探求它的本质。在 19 世纪末，布伦退尔把“意志冲突”作为戏剧的本质，并使“冲突”说在半个多世纪的长时间内居于统治地位。“意志冲突”的根据，是把自觉意志看作是人格的本质，把戏剧的基本对象看作是人的自觉意志的发挥。这种逻辑是否科学，本来就值得商讨。何况，就在布伦退尔把“自觉意志——意志冲突”的理论系统化的时候，随着人的本体观的嬗变，戏剧艺术的对象也在变化。在现代哲学、现代心理学的深重影响下，很多剧作家已经把对人的表现拓展到包括潜意识、本能冲动等内在的整个心理流程。在这种情况下，把戏剧的对象限定为自觉意志的发挥，连同由此而引发出的“意志冲突”说，其原有的普遍价值，已经成了问题。从本世纪中叶，对戏剧本质的解释，又从“冲突”说向“情境”说移位。萨特把自己的存在主义戏剧称为“情境剧”，并把戏剧的本体概括为人在情境中的选择行为。英国戏剧理论家马丁·艾思林把戏剧定义为：“用以想象人的各种境况最具体的形式”，并明确把情境看作是戏剧的本质所在。我个人认为，从“冲突”说向“情境”说的转化，标志着对戏剧本质认识的深化。如果承认戏剧的对象是人，是具有感性丰富性的人，那么，与“意志冲突”相比较，把握人与情境的契合，则有助于更深广地开掘人的内心世界，更有助于塑造具有感性的丰富的人的形象。

戏剧作为一种艺术形式，形式是至关重要的。我们也可以把它看作是一种特殊的形式结构。在这个意义上，剧作家的创造性当然也包含着对形式的探索。近几年间，我国戏剧创作和演出，对外在表现形式的探索一度成为主潮，被称为“探索性剧目”的大量作品，对于打破表现形式单调、凝固的状态，对于满足广

大观众求新思变的潜在欲求，都是有益的。然而，就大部分作品来说，对外在形式的探索，还停留在诸如具体的结构方式、具体的表现形式和表现手法这一层面上。在这层面上进行革新、探索，固然是有价值的，然而，这类外在形式的新与旧，本来就是相对的。把某种结构方式称之为“新”而推崇，把其他结构方式视之为“旧”而排斥；把某种表现方式称之为“新”而独尊，把已经常用的表现方式视之为“旧”而丢弃；凡此，在理论上是不合逻辑的，在实践上也并不明智。在这方面，“新”只能是对“旧”的补充，并不能取而代之。特别需要提到的是，情境作为实现人的内在生命运动的戏剧形式，作为把命运的潜在必然性转化为具体现实性的戏剧形式，更应该成为剧作家精心探索的对象。在戏剧形式的这一层面上，形式与内容的合一，熔铸成戏剧的机体，与属于上述层面的具体结构方式和表现方式的相比较，这种合一更具有本体意义。

在新时期，随着基础理论的研究转向对戏剧本体的反思，情境已被视为戏剧的中心问题而提高了地位，而且也引起不少剧作家的重视。然而，对这一命运的研究，尚有待向深度与广度扩展。把情境作为戏剧本体这一命题，仍有待深入研究。与此有关的问题甚多，这里只列举一二。

比如，恩格斯提出“典型环境中的典型性格”这一命题之后，很多理论家把它作为现实主义的基本要求之一。在我国，“典型环境”这一概念，长期被理解为人物所处的时代生活的基本内容，如一般的政治、经济、文化的状况，同时，“典型”这一定语，又往往意指时代生活的主流、主导方面。对“典型环境”的这种解释，也常常成为评价戏剧作品的重要标准。针对戏剧作品来说，如果典型环境意指人物所处的时代生活的基本内容，那么，它对主体的影响当然是深重的。每一个性都打着时代生活的烙印，都是时代生活的产物。而且，剧作家通过人物形象

的塑造，也应该揭示时代生活的底蕴。然而，在具体的戏剧作品中，时代生活的基本内容，往往只作为人物生活、活动的背景，而对人物直接发生现实影响的客观因素，则是具体的情境。黑格尔在谈到情境与“一般世界情况”的关系及情境的作用时强调说：“情境一方面是总的世界情况经过特殊化而具有定性，另一方面它既具有这种定性，就是一种推动力，使艺术所要表现的那种内容得到有定性的外观。”（《美学》第一卷）剧作家不仅应该宏观地把握时代生活，洞察它的底蕴，而且，还要把这种宏观把握定性为具体的情境，戏剧作品中的情境不仅对人物成为一种定性化的推动力，而且，它所包含的事件、关系，还应该体现出时代生活的底蕴。这是对剧作家的较高的要求。

再如，关于情境的形态问题。萧伯纳在对比莎士比亚与易卜生“布局设境”的不同方法时，推崇后者，而贬低前者。他认为：“莎士比亚把我们自己搬上舞台，可是没把我们的处境搬上舞台。”“易卜生不但把我们搬上舞台，并且把在我们自己处境中的我们搬上舞台。剧中人物的遭遇就是我们的遭遇。一个结果是，在我们看来，易卜生的戏比莎士比亚的戏重要得多。”在他看来，“布局设境”越“家常平凡”越好。不难看出，萧伯纳对两位剧作家的褒贬是不公正的，这只能被看作是他对情境形态的个人偏见。尽管莎士比亚剧中的情境，往往包含着反常的、甚至是超自然的因素，并不像易卜生的某些剧作那样“家常平凡”，但并非因此而失去其超群的价值。在萧伯纳以后，固然有些剧作家仍然推崇易卜生式的情境形态，但另一个走向却更引人注目：情境的形态越来越远离生活的自然形态。像迪伦马特式的怪诞情境，像某些荒诞派剧作的象征性情境，在世界范围内已被普遍接受。像这类情境，不仅体现了剧作家对当代人生存状态的主体把握，而且为揭示人类本性的变异提供了更有力的前提条件。在我国戏剧界，一向更强调情境形态酷似实际生活，强调它的自然逼

真。这种情境观，乃是文艺上写的“反映论”发展到极端的产物。从根本上说，戏剧作品中的情境，亦不是生活自然形态的模仿，而是剧作家想象的产物，正像苏珊·朗格所说：“在戏剧中，情境是一个创造出来的因素”。片面强调情境的自然逼真性，把戏剧艺术与实际生活等同起来只会束缚剧作家的艺术想象力，把创作桎梏在狭窄的天地中。因此，认真研究现代戏剧情境形态的嬗变，汲取有益的经验，可能有助于拓宽戏剧创作的路子。

近几年来，我国戏剧基础理论的研究，与对当代戏剧面临的新问题的探讨，正在相互结合、相互促进。情境作为戏剧理论的一个重要命题，既具有基础理论的价值，又直接关系到对当代戏剧提供的新经验的理论把握。中国戏剧创作和演出，经过几年间多方位的探索，正在把目标集中在深化对人自身的把握与表现。这是令人鼓舞的。在戏剧创作中，对人的把握、表现，都是与情境融为一体的。因此，对情境这一重要命题的深入研究，将有利于实现戏剧艺术崇高的目的——为人自身的解放而发挥审美功能。

原载《戏剧》1988 年第 1 期

以执着的探索求取进步

——对中国戏剧前景的期望

人们常常把指向未来的想象称之为“幻想”，我并不具备足够的想象力，却要在1988年构想90年代中国戏剧的前景，这当然是一个艰难的课题。然而，对戏剧发展的关注，又激励我这样做。

未来，只是现实的延展。也可以说，中国戏剧的现在正在孕育着它自身的未来。

十多年来，中国戏剧历经了一段不平凡的路程。在多方位的艰难探索中不断求取进步，构成了新时期戏剧十年的总体轮廓。在其求取进步的路程中，表面的繁荣与深重的危机感相伴随，而正是不断萌动的危机感成为求取进步的内动力。1979年至1980年间，曾出现的“社会问题剧”① 为主潮的短暂的繁荣期，当时，中国戏剧曾以自身对政治大变动的感应之敏锐性，获得观众的强烈反响。由于观众对这类剧目热情的消退，促使戏剧界爆发了第一次危机感。在危机中痛苦的反思，使人们发现了一个严酷的现实：以“及时配合政治任务”为目标的中国戏剧的主线路，已经堵塞了。在1981年以后很快兴起的“形式革新”热潮，给危机中的中国戏剧带来一点活力，不断变换的新的表现形式，又

---

① 这里所说的“社会问题剧”，仅指1979年前后我国所创作的一批以反映社会矛盾为主旨的作品。后面使用这一概念也限定于这一范围。

把很多观众吸引到剧场里来。由于中国戏剧在表现形式上长期处于凝固、单调的状态，进行形式探索的诸多剧目确实引人注目。然而，到1985年前后，这股热潮已显得不那么强劲，观众原初的新鲜感又逐步消退，由此而引发了第二次危机感。这次危机感促使人们不得不思考更多的问题：比如，表现形式固然是戏剧本体的构成因素，这一时期所进行的形式革新，是否已经追寻回失落的本体？离开作品的内在意义的深化而进行外在形式的探索，是否可能完成振兴中国戏剧的使命？与形式革新同步，有些剧作家却着力于另一方位的探索：试图从对人进行政治批判、道德批判的旧模式中冲出来，寻找“人学”深化的可能性。这一方位的探索，虽然也有所成就，但进展的步子却显得更为缓慢而艰难。或许正是因为如此，这类剧目的探索性价值往往被贬低了，它们甚至被排除于“探索性剧目”之外。这种不公正的现象，与其说是戏剧观念上的偏狭，倒不如说是总体文化上的错位。

在1987年以后，中国戏剧多方位的探索已形成分股合流的局面。继《狗儿爷涅槃》、《黑色的石头》、《古塔街》、《荒原与人》等新剧目出现之后，又有《桑树坪纪事》在1988年初演出。后者的成功度不仅被国内文学界、戏剧界所公认，看过这出戏演出的外国戏剧家，也给予很高评价。有人把《桑树坪纪事》看作是1988年中国剧坛的一个突出的戏剧现象——“桑树坪现象”。有人则认为，这出戏已经预示着中国戏剧的走向。我个人认为，这类赞誉并不过分。然而，如果一定要把《桑树坪纪事》称之为戏剧现象，它也并非是唯一的戏剧现象；如果一定要把它看作是中国戏剧走向的预示，中国戏剧的走向也不会是单线路的。无论人们怎样评价上述这几部作品，一个不容否定的事实是：包括《桑树坪纪事》在内的上述剧目，已经为中国戏剧划定了一条新的起跑线。从今日到1990年，时间也只有一年多，在戏剧发展的历史长河中，这只是短暂的瞬间。由这一起跑线出

发，中国戏剧在仅有一年多的时间内，将会达到什么样的目标?

我们当然期望这一未定目标是高水准的。但是，能否实现这种期望，将取决于客观与主观的多种条件。发展戏剧艺术的客观环境当然是重要的，有时，它甚至会成为决定性的因素，但我们对此却难以预测。阻碍戏剧艺术健康发展的客观阻力虽然并未完全扫除，但我却认为，就这种环境的全局来说，它已经是相当开放了。因此，我们应该更重视戏剧艺术自身发展的内在潜能，其中最重要的则是创作主体的构建与解放。在相当长的时间内，中国戏剧屈从于多种外在力量的需求，因而失去了自身的品格。戏剧本质的异化，导致创作主体内在能力的变异，他们的能力已经转化为对外在力量的要求的领悟和适应。前几年，关于“主体解放”的呼声，更多地是针对强加给创作主体的外桎梏，其重点在于通过调整各种外部关系，解除给予创作主体的外在束缚。然而，如果我们承认外在力量的束缚已经转化为主体的内桎梏，而这种内桎梏又是相当深重的，那么，就应该更重视主体自身的解放。艺术固然是艺术家的创造品，但艺术也规定了艺术家。如果创作主体的能力是非艺术的，也就很难创造出真正的艺术作品。正因为如此，创作主体的解放，也就是使创作主体彻底打破深重的内桎梏，使他们能够重新占有作为艺术家的本质。在这方面，观念的更新当然是重要的，但是，对于艺术家、剧作家说来，真正的观念更新，并不能囿于“观念”本身的变化，而是应该深化艺术主体内在能力的构建，以主体心灵的艺术化为归宿。真正的艺术作品，都是创作主体人格的对象化。从这一意义上说，创作主体的构建，也就是使自己拥有宏大的生命力，可以为艺术创作这种特殊的对象化放射能源。在我看来，个别剧作家、戏剧家在1990年能够达到什么水准，中国戏剧在进入90年代的前景如何，都将取决于创作主体自身解放与构建的程度。

令人欣慰的是，有些剧作家、艺术家在历经十年左右的艰辛

探索之后，并没有迷恋于已经获得的成就，目前正在痛苦的困惑中进行主体的深刻反思。在我看来，针对中国戏剧的历史而言，创作主体的解放与内在能力的构建，必定以深刻的反思为前提。别林斯基有一句名言："不应该消极地满足于现状，而应该生气勃勃地改进现状。"主体的反思，源于对已有成果的不满足，而反思的动机正在于"改进现状"。如果说，以往的十多年源于危机感的不断反思，成为执着于探索的内动力，那么，主体正在进行的更深刻的反思，必将把自己引向更高的目标。我把对中国戏剧前景的期望，寄托于正在困惑中进行深刻反思的剧作家和艺术家们。

如果说，中国戏剧的现在正在孕育着未来，它的"现在"就是指包括《桑树坪纪事》在内的一些新的作品，而主体正在进行的反思又可能在这一起跑线上向前冲刺，那么，可能实现的期望又是什么?

与前几年相比较，近两年新剧目的创作和演出，在数量上锐减，将要进行的戏剧演出团体的体制改革，有可能导致这一状况的进一步发展。以数量求繁荣的局面可能不会再出现了。然而，这未必是坏事。对戏剧艺术来说，大面积的丰收，本来就不是真正繁荣的标志。艺术本来就不能以产品的数量取胜。中国戏剧如果从此进入以高水准求繁荣的时期，那将是令人鼓舞的。这里所说的"高水准"意指为何？在这种意义上，可能出现的繁荣将是什么局面?

其一，关于人的本体的突进。

舞台的主体是人。戏剧的对象是人的心灵的最深沉、最多样化的运动，是人的生命的动态过程。过去，出于社会教化的目的，剧作家对人的把握多是囿于政治批判、道德批判的层面。也可以说，对人的把握的偏狭，成为中国戏剧的致命伤。感悟到这一问题，使得不少剧作家力求突破客观与主观的桎梏，进行了艰

辛的探索。比如，有些剧作突破了把人的生活囿于单一的政治生活这一狭窄的领域，而向人的更广阔的精神生活的领域拓展；有些剧作改变了在“社会问题剧”中对人进行政治评价以区分正面、反面的狭隘公式，试图进入社会心理分析这一较为深入的层面。这方面的进展固然是有限的，但却给舞台上人的形象注入了活力。更引人注目的是，有些剧作家、艺术家自觉不自觉地进入生命意识的层面，人的本体观发生了更大的变化。尽管这种变化并不彻底，创作主体的内桎梏还在障碍着更深入的突进，但已经使作品的内在意义具有更大的深度与广度。如果以此为起跑线继续冲击，中国戏剧的前景是令人乐观的。

中国社会正处于一个开放、变革的时代，当代人作为戏剧艺术的主要对象，其精神领域已在发生巨大的变化。一方面，新的观念、新的思想的冲击，使人的价值观念已经走向多元化，几千年来形成的民族文化传统中一切有价值的或无价值的东西，都在经受着严峻的考验，人们正在重新塑造自己的形象；另一方面，传统文化所造就成的内桎梏，已经成为一种社会的或个人的无意识。这样，就构成当代人极为复杂的、丰富多变的精神结构。面对这样的对象，中国的剧作家、戏剧家本来是可以大显身手，使自己所创造的人的形象进入世界艺术的形象画廊，而毫不逊色。而这一前景，正是我们首先所期望的。

其二，多样化的戏剧形态。

前几年，在形式改革的热潮中，人们曾经发生这样的困惑：在多种多样的新形式席卷戏剧舞台的情况下，传统的写实性风格是否还有继续发展的可能性？近两年来的艺术实践似乎已经回答了这一问题。《黑色的石头》基本属于这种风格，但它却获得很高评价。今年，北京人民艺术剧院推出了新戏《天下第一楼》，在此剧正式公演之前，我曾对它进行预测：戏剧界的评价虽然会有高有低，但上座率可能不高。公演的实际情况，否定了我的后

一估计。它初演已经达到80多场，观众的反响也相当强烈。从这出戏的演出可以获得一个信息、一种启示：写实风格的戏剧在中国并未失去它的生命力，今后仍可望得到发展。

形式革新的一个潜在的要求，是不满于戏剧的再现性，而追寻戏剧的表现性，或者说，是对表现性戏剧的追求。然而，就大多数作品来说，这种追求虽然不无成果，但并不能令人满意。戏剧中的再现与表现，是关系到戏剧本体的重大的理论命题，这里不去讨论。但是，一个明显的例证是：《桑树坪纪事》的编导者追求再现与表现的相互融合，而且已经造就出一种比较完美的戏剧形态。与此同时，李龙云新作《荒原与人》也改变了《小井胡同》那种再现性的形态，在再现与表现的融合上获得了成功。我并不认为这部剧作已经成熟了，它在把人的深层心理迸发出的诗情加以戏剧化方面，还往往缺少足够的力度。据说，它的第一次演出失败了。然而，这位剧作家有能力把它修改得臻于成熟（他正在为此而努力）。仅就这部剧作已经形成的再现与表现相融合的风格形态而言，它与《桑树坪纪事》确有异曲同工之妙。我所以提到这部剧作，只是想说明：对再现与表现的融合的追求，并非是偶然出现的个别现象，这种追求已成为一种势头，我们可以期望，它可能成为今后逐步完善起来的一个重要的风格形态。

一个合乎逻辑的观念是：在前两种风格形态并存竞荣的同时，有没有可能出现总体表现性的风格形态——例如，像荒诞派那样的风格形态，前几年间，我曾否定过这种可能性。我的断言并非没有根据。比如，荒诞派戏剧所以出现，是由于某些剧作家对人的生存状态的总体体验已经升华为一种感性的抽象，其内在意义和外在形式的和谐，体现着剧作家的形而上的痛苦。而我们的剧作家尚没有进入这种总体体验的层面。我们的现实社会也没

有为剧作家提供这样的客观环境。然而，又怎能预料创作主体不会发生这样的变化？我们不妨拭目以待。

其三，“商业性”戏剧可望发展。

前不久，《搭错车》在北京演出之后，所谓“《搭错车》现象”曾经成为首都戏剧界的热门话题。我曾把这一现象视为“商业性”戏剧的一个信息，并且表示：在演出团体体制改革的情况下，商业性戏剧的发展有其必然性。这一拙见受到非议。我发现，观点的分歧仍源于对“商业性”这一定语的误解。其实，我把某些剧目称之为“商业性”，并非是否定编导者的艺术追求。我的本意在于：所谓“商业性”戏剧只是表明编导者和演出组织者更重于对“票房价值”的追求，而它与对艺术水准的追求并非是截然对立、水火不相容的。当然，这类戏剧对艺术水准的追求，更高的是适应广大的普通观众的欣赏要求，也就是内容与形式上的通俗性。“通俗性”并非是“庸俗化”的同义语。在这一意义上理解“商业性”的内涵，它并非就是一个贬词。据此，我仍然认为，今后，商业性戏剧的发展不仅存在着可能性，而且，它有可能不断提高对艺术的追求，从而成为中国戏剧的一条线路。通过这一线路把更多的观众吸引到剧场里来，满足他们多方位的文化需求。

当然，我们还可能对不久的未来寄托更多的期望，或者从别的角度进行构想。可是，期望与构想未必都能变成现实。如果……，前景会是什么样呢？那些难以预测的各种可能出现的情况，也可能会使我们的期望落空，即将到来的 1990 年的中国戏剧完全是另一种景象。正因为如此，为了把那个理想中的前景变成现实，戏剧界还要进行多方面的奋斗，其中也包括戏剧理论与批评方面的不懈努力。应该说，中国戏剧理论与批评在新时期已有很大进展，它已有能力承担为戏剧艺术实践的发展开路的任

务。但也不能否认，理论与批评中的迷误，也曾对实践的健康发展起着消极的影响作用。因此，理论家与批评家更需要进行自身的深刻反思，甚至更需要有“自我超越”、“自我否定”的勇气。

这篇短文所谈到的，与其说是对未来的科学预测，倒不如说是出自对戏剧艺术热爱而产生的期望。当然，这也是不无根据的期望。

原载《戏剧文学》1989年第1期

《山鬼》与历史剧反思

由于中国有悠久的历史，各个时代都有众多的历史人物和丰富的条件作为剧作家选材的对象，历史剧早已成为一个重要的题材类别。然而，回顾从50年代以后的历史剧创作，却感到它总是在一个狭窄的框子里原地踏步。进入80年代以后，取材于当代生活的剧作已有长足的进步，与之相比较，历史剧突进的幅度却显得微乎其微。与此相关的是，从60年代初到80年代，关于史剧观的讨论虽然多次展开，至今也未能有实质性的突破。就在历史剧和史剧观处于困顿与踯躅的状态下，湘剧《山鬼》的演出，就像早春枝头涌出的一丝嫩芽，透出令人欣慰的信息，为在理论的层面上重新认识历史剧提供了可能性。

在相当长的时间内，我国关于历史剧的性质和范围，有两种对立的观点：有人认为人物和事件具有史实根据的戏剧作品，才能够称得上是历史剧的作品，仅限于“实有其人，实有其事”的范围；另有一种更为开放的史剧观念，例如，茅盾就曾把“真人假事”、“假人真事”、“假人假事”都纳入历史剧的范畴，他所说的“真”指的是历史上实有的，所谓“假”，亦即剧作家想象、虚构的。这两种观点都发表于60年代初，而且，提出者在当时都有很大的权威性。但是，历史剧的创作实践，批评界判断历史剧作品的尺度，却都倾向于前一种观点。剧作家选定某一历史人物作为主人公，首要的课题是对有关的史实进行查考，力求把“真人真事”作为情节的基础。剧本写出之后，大都要请

历史学家对史实进行审议。批评家们对作品的评价，也往往把狭义的“历史真实”作为重要尺度。这种约定俗成的模式，实质上是让“历史剧”从属于“历史教科书”，有人则干脆把它称之为“形象化的历史教科书”。然而，这种观点是科学的吗？

“历史剧”只不过是戏剧的一个题材类别。它与取材于当代生活的作品相对应，指的是取材于历史生活的作品。既然它们只是戏剧的不同题材类别，作为戏剧艺术的基本规律，应该是共同的。我们不能要求前者必须以“真人真事”为对象，当然也不能把后者囿于历史上“实有其人，实有其事”的狭窄范围。任何一部戏剧作品，都是想象的产物，都有着虚构。当然，剧作家的想象与虚构，并不是随心所欲的，他的自由必定要受到某种限制。但是，与其说剧作家的创作要忠实于外在的历史事实，倒不如说是受制于历史的内在可能性。历史学家也应该洞察历史的内在可能性，不过，他只能在尊重历史事实的基础上去洞察和把握，而剧作家则有权把这种可能性体现于想象和虚构的创造之中。亚里士多德早已把历史与戏剧区分为：历史所再现的是已经发生过的、个别的事，而戏剧所再现的则是可能发生的、具有普遍性的事。狄德罗把两者的区别界定为：“历史家只是简单地、单纯地写下了所发生的事实”，而剧作家为达到自己的目的，则“会假想出一些事件”，“杜撰些言词”，“对历史添枝加叶”。黑格尔也反对把历史剧创作“止于形式的历史的精确和真实”，而强调“内容及其实体性意义”，亦使它与“现代文化和思想感情的意蕴”相融合。如果说，“假想”与“杜撰”（或曰“想象”与“虚构”）是历史剧创作所需要的，那么，我们也难于限定它们的限度。

戏剧的对象是人。所谓“历史的内在可能性”，自然也体现于人的行动及其动机。每一个历史人物都处于一定的历史环境之中，人的个性与环境的辩证统一，体现出历史的内在可能性。剧

作家选择了某一历史人物作为戏剧表现的对象，在把握人物个性的前提下，还需要把人物所处的历史环境定性化为特定的情境，人物的行为及其动机，受制于特定的情境，并在人物与情境的契合中，体现出历史生活的“实体性意义”。这恰恰是历史剧创作的基本原则。为了把握历史生活的实体性意义，剧作家应该有丰富的历史知识，甚至应该认真研读大量的历史著作，从中汲取灵感的源泉。然而，作品的创作过程，却并非是把具体的知识变成形象，提供一本“形象化的历史教科书”，而是把想象熔铸成形象。如果说，任何一部历史剧都是想象、虚构的产物，那么，想象、虚构的领域是十分广阔的。在历史剧的“家族”中，茅盾所说的“假人假事”只是一个极端。另一个极端是“传记剧”与“历史纪事剧”，他们对史事可能有着更大的忠实，但是，也不可能是历史事件的原貌再现——在戏剧创作中，这是不可能的。马克思说过：“‘历史’并不是把人当做达到自己目的的工具来利用的某种特殊的人格。历史不过是追求着自己目的的人的活动而已。”任何一个历史事件都是人物的活动，历史人物只是按照自己的目的，在特定的环境中进行活动，从而谱写着历史，他们当然不可能考虑到戏剧的要求。一部戏剧作品为求得自身构成的完满性，并求得人的生活实体内容的丰富性，所谓“历史纪实”也必定包含着裁剪、构建，以及藉助想象力的“添枝加叶”。在这两个极端之间，还有相当广阔的题材领域，茅盾所说的“真人假事”、“假人真事”，也包括其中。不过，这里所说的“真”与“假”，既有历史的尺度，又有艺术的标准，两者并不总是统一的。比如，所谓“实有其人”，如果只是限定为历史上实有的人物，他有名有姓，有特定的身份，史书上记载着他的事迹，那么，这只是历史的尺度。历史学家只是通过对史实记载，把各种人物运载到我们面前，让我们通过他的言行及其在历史事件中的地位和作用，了解其是什么样的人。而剧作家的任务却是

塑造性格，戏剧人物的“真实性”，亦不在于是否“实有”，而是在于行为与动机的历史可能性。任何一个历史人物，都是活动于特定的历史时代，他们的动机与行动既有个人的特点，又打着历史时代的烙印。我们一般将那些具有时代特点的人物形象称之为“真实”的，而将那些违背历史时代可能性的人物形象称之为“不真实”的。这样，我们评价的标准已经转向历史时代的可能性、可信性这一艺术角度。从某种意义上说，所谓“典型环境中的典型人物”，意指亦在于此。

《山鬼》所表现的是“屈原先生的一次奇遇”，也可以说是“真人假事”。如果由于这次奇遇并无史实根据来否定它的真实性，甚至为此而否定它是历史剧，至少是不够宽容的。这里涉及一些更深刻的问题：所谓“历史上的屈原”，在艺术作品中是否就该有划一模式？剧作家是否有权按照自己的解释去塑造历史人物的形象？

我们判断戏剧作品中的屈原形象是否与“历史上的屈原”相一致，并非以屈原的本来面目为尺度，只能根据史学家们的记载与评价，以及屈原本人留下的诗作。而史学家们对历史人物的评价也难免带有主观性。司马迁说屈原是“竭忠尽智以事其君”的楚国要臣，《史记》所记载的多是他在政治斗争中的行为。他又是一位诗人，后世对其诗作的研究也多与其政治理想与政治斗争相联系。如果说，这就是历史上的屈原，那也是史学家与文学史家们的评价。尽管这也是定评，但也未必就能危害这一历史人物的全貌。历史学家的定评，未必就应制约剧作家的创造。何况，我国历史剧作家由于受制于历史学家对历史人物的解释和评价，造成把握历史人物的角度单一化，成为历史剧作的致命弱点。中国历史剧主要取材于漫长的封建社会，而中国封建社会的结构是以政治国家为根基，正像马克思所说，这种社会的“生活机能”和“生活条件”都是“政治的”。这种社会的性质，造

就成一种观念：把丰富多彩的社会生活看成是单一的政治生活，把人的有价值的行为只归之为政治行为。恩格斯曾经说过："显赫的国家政治行为是历史上的决定性的东西，这种观念已经像历史记载本身一样古老了，……这种观念支配着已往的整个历史观，并且第一次为法国复辟时代的资产阶级历史学家所动摇。"对这种历史观的动摇，当然是一个巨大的进步。我国的历史学或许还没有完成这种进步。按照政治史观，能够进入正史的多是各种各样的政治风云人物，在正史中，他们的活动也都是政治行为。正史的这种选择性，也影响到历史剧的选择。因而，使我国的历史剧的题材囿于国家政治生活和政治斗争的范围之中，长期很少突破。郭沫若的《屈原》把主人公置于楚国内外政治斗争的中心，表现他在政治风云中的浮沉以及忧国忧民的激情，谱写了一部政治家的悲剧。应该说，郭沫若塑造的屈原的形象，与史学家们的解释与评价是一致的。这一形象甚至造成这样的影响："历史上的屈原"只能是这个样子。我并不否认，从政治斗争的角度塑造历史人物和形象，是历史剧创作的一条可行的路线，但它未必就是唯一的路线。马克思认为："整个历史也无非是人类本性的不断改变而已。"所谓"人类本性"，决非仅指在国家政治生活中的政治动机和政治行为，而应体现为人的全部生命活动。如果我们把历史看作是"人类本性的不断改变"，那么，历史剧作家的视野应该是无限宽阔的；即使在具体的作品中所选取的是国家政治生活和政治斗争的题材，在表现个人的政治行为时，也应该深入、拓展到主体的完整的生命活动，从这里发掘历史的实体性意义，去寻求"古今相通"的东西。正如卡西尔所说：

> 理解人类的生命力乃是历史知识的一般主题和最终目的。在历史中，我们把人的一切工作、一切业绩都看

> 成是他的生命力的沉淀，并且想要把它们重新组成这种原初的状态——我们想要理解和感受产生它们的那种生命力。

或许，只有在这个意义上，历史和历史剧才是相通的。因为，戏剧正是要为人的生命的运动过程寻找与之相和谐的形式结构。如果在这个意义上去挖掘历史剧的主题，剧作家的想象力就可以在更广阔的历史空间中驰骋。

在《山鬼》中，屈原离开了楚国政治斗争的舞台。与史书上的记载相比较，与郭沫若所塑造的屈原形象相比较，《山鬼》中的屈原形象确实名同神异。尽管这一形象还缺乏内在的深刻性，但是，在主人公经历的这次奇遇中，却内涵着用现代意识洞察历史生活而获得的人性的发现。更重要的是，《山鬼》连同新近创作的几部历史剧给我们透露了这样的信息：中国新时期的戏剧创作，在人的本体观不断突进的大潮中，剧作家观照历史人物和历史生活的角度正在发生变化，他们的视野正在开阔起来。或者说，他们正在从新的层面去寻求历史剧的新的主题。如果这一探索能继续下去，或许可能使我国的历史剧创作向深度广度推进。

我这样评价《山鬼》，一个重要的前提是把“历史剧”看作是开放的概念。立足于使这一特殊的题材类别获得解放，开放性的史剧观不是比封闭式的定义更好一些吗！

原载《中国文化报》1989年1月29日

戏剧创作与美学精神

1988年，中国戏剧创作和演出曾经出现几个热点：先是《桑树坪纪事》，其较高的成功度震动了比较沉寂的剧坛；北京人民艺术剧院到上海演出，又为写实风格的戏剧打了一针兴奋剂；中国戏剧节在北京上演的个别剧目（如湘剧《山鬼》等）引起了激烈的论争。对于一个年度的戏剧，虽然算不上轰轰烈烈，却也可以在戏剧史上写下一笔了。然而，如果我们亦不满足于消极地肯定现实，而是着眼于更美好的未来审视现状，总觉得它缺少点什么东西。就像一壶温水虽然不断加热，但总也达不到理想的沸点。就连《桑树坪纪事》这样誉满全国的作品，在仔细品味之余也不免有几分遗憾。据我所知，有一批剧作家在自我反思时，虽已发现已往的缺陷，对如何进一步突进尚感到茫然。对现状的不满足，有可能成为以后继续探索求取进步的动力。就我所知，戏剧界在全面反思中寻求出路时，却是意见纷纭，莫衷一是。不过，从今年初中国话剧艺术研究会组织的学术讨论会可以看出，与会者对一个原则性的问题却有一致的见解，这就是：如果说，前十年的戏剧探索是多方位的，目前的戏剧走向也是多线路的，那么，今后中国戏剧仍应坚持在多方位的探索中，发展多形态、多风格、多线路的格局，而不能囿于一种模式。对这一格局的认同，至少可以使批评有更大的包容量，有利于推动创作的繁荣。然而，不管是哪种风格形态和线路，要提高创作的水

准，又有共同的问题亟待研讨。针对中国戏剧创作的现状，如果使它不滞碍于自己的封闭性传统，而能够突进当代人类文化的大空间，在其中占有一席重要的地位，仅仅着眼于个别的形式因素的更新，仅仅靠引进国外现代戏剧某些新的语言和语汇，是很不够的。比这更重要的是在美学根本问题上的拨乱反正，让科学的美学精神注入戏剧舞台，使创作主体在这种精神的滋补下求得创造力的解放。前十年戏剧创作的缺陷固然是多种多样，但是，美学精神上的迷误导致内力的贫弱，使它在攀登艺术陡坡时举步艰难，这已是为戏剧创作的“精英”们所焦虑的问题。立足于这一梯阶，我想针对这一层面的几个问题，借用《剧本》月刊宝贵的篇幅，与戏剧界的同行们一起探求解决的出路。

美学精神与人的主体性

前几年，国内曾经掀起一场“美学热”，作为一股潮流，它也波及戏剧界，其势头至今未衰。可是，与文学界相比较，戏剧界的美学热却有一个明显的特点：在言必“审美”的批评界，却表现出对人自身的冷漠与回避。比如，有些戏剧美学家把兴趣偏置于戏剧的某些形式因素，只强调更新舞台语言的价值。与此同时，却把“人学”贬之为没有实践价值的空洞的口号。又如，“以人自身为目的”的美学命题刚刚提出，特别是，当这一命题以呼唤“审美戏剧”的直截形式提出时，有人却视为异端，甚至打起否定“纯审美戏剧”的旗帜。在国外，“唯美主义”一般指那些只重“形式美”的流派，而在当代中国戏剧界，它却被用来贬抑“以人自身为目的”的审美功能观。追寻这种美学精神迷误的成因，似乎并非“一日之寒”，它乃是历史沿传而成的封闭性传统在新时期的变形性延续。

中国戏剧的封闭性传统，首先在于否弃人在舞台上的主体性，把人当成工具性的载体，以及由此而引申出的异己的功能观。在50－60年代，庸俗社会学对戏剧的深重影响，把戏剧的功利目的归之于“为政治服务”，人的主体性失落于单一的政治批判的狭隘性偏见之中。在那一时代，无论是“高大全”式的英雄人物，还是“彻头彻尾”的反面人物，亦或是“亦好亦坏”的中间人物，都只是基于对行为政治价值的判断，用政治价值取代人的价值，并把它作为舞台形象的核心，当然并非是美学的精神。说到底，政治的功利观与美学的精神不是同一的。作为把人变成宣传现行政治路线、方针政策的工具性载体的反动，是以“干预政治”的意识取代“为政治服务”的原则。这只能说是政治立场的叛逆，而并非是价值本身的嬗变。戏剧创作在政治环境上的宽松，并没有导致人的主体性的回归。与政治批判相伴随的是道德批判，后者较之前者有更长的历史。应该说，人的道德生活要比政治生活宽泛得多。但是，在戏剧中，对人的行为进行道德批判，也并不比政治批判高明。在中国，封建社会的主导性道德是反人性的，道学家们本来就是“明于礼义而陋于知人心”（《庄子》）。建国以后的新道德也是重集体而轻个人，以维护某种稳定社会秩序为基本功能，并非是以人为出发点，也不以人为目的。据此，对人进行道德评价，与艺术的美学精神也是相悖的。也可以说，把艺术的目的归之为肯定某种政治原则和现行的道德原则，都是以否弃人的主体性为代价。这种功利观内化于创作主体，就把对人的观照、把握囿于政治功利与道德功利，必然导致戏剧的非审美化。在这种情况下，呼唤“审美戏剧”，强调美学精神，并非只是一个空洞的时髦口号，乃是戏剧艺术的一场革命。

所谓“人的主体性”，首先是一种价值观念。所谓“价值”，乃是“从人对待满足他们需要的外界物的关系中产生的”（马克

思语)。人永远是价值关系的主体，一切客体的价值都应以能否满足主体的需要为标尺。可能作为评价戏剧作品的价值尺度，是多种多样的，诸如政治价值、道德价值、社会价值、宗教价值、知识价值、经济价值等等，都可以被引入戏剧，作为一种评判作品的尺度。但是，确立人的主体性，也就是把人作为最高价值。这样，就存在两个问题：其一，人与政治、道德、宗教、经济、知识等的价值关系，也应该调整为以人自身为目的，以能否满足人的需要为标尺。只有在这个意义上，审美价值才能与其它价值具有某种同一性。其二，当它们尚未确立以人为价值主体的情况下，把某种现实存在的政治价值、道德价值、宗教价值、经济价值作为评判戏剧作品的尺度，必然是把价值关系的主体变成肯定这些价值的载体，这是与艺术的本性相对立的。强调“以人自身为目的”，也恰恰是把人自身作为戏剧艺术的最高价值。在戏剧艺术中，强调“人的主体性”，也是戏剧把握世界的一种角度和方法。戏剧艺术以人为对象，剧作家所要把握的世界，也就是人的外部和内部的世界。人之所以为人的特性就在于本性的丰富性。按照马克思主义的观点，在现实世界中，个人有许多需要，他们的需要就是他们的本性。在相当长的历史时期内，人的需要被否定、扭曲、压抑，成为被异化的需要。而人类解放的目标正是消除异化的需要，发展合乎人性的需要，也就是发展人类本性的丰富性，求得人自身的完整性、全面性。从这一意义上，艺术的审美本性正在于它与人类解放的最终目标相一致。席勒早已把握住审美的这种特质，他认为：近代文明的发展和国家的强制性使人愈来愈片面化，人性的和谐状态受到破坏，人被撕成残缺不全的、孤零零的碎片，只有通过审美艺术才可以重建人性的完整性，使人成为完全意义上的人。这样，对人的审美观照与对现实的人的把握就可能统一起来。一方面，现实的人在有政治、道德、宗教、经济生活中是需要的异化，是人性的扭曲和片面化；

另一方面，艺术家的审美理想在于发展人类本性的丰富性，使人成为完整的、真正意义上的人。只有站在审美的立场才能正确观照、把握现实的人。从这个意义上说，现实的政治、道德、宗教、经济的立场与观点，与艺术审美的立场与观点并不是一致的。前者往往肯定发展的人的片面化，而后者则是要消除这种片面化。前面已经提到，中国戏剧的封闭性传统，在于价值关系的错位，在于观照、把握人的立场和观点的偏离。这一切，与其说是戏剧艺术自身的迷误，倒不如说是异己力量对戏剧艺术的强制所造成。也可以说，在那种历史生活中，只靠戏剧艺术自身的调整也不可能确立人的主体性。

进入新时期以后，中国社会生活的重心发生了转移。对历史的痛苦的反思，沉重地面对未来，终于把解放生产力、发展生产力作为社会生活的中心。质言之，解放生产力也就是解放人自身，发展生产力也就是发展作为目的本身的人类本性的丰富性（马克思语）。不管人们的主观认知如何，对人的主体性的确认，已经成为一种潜在的历史要求。随着经济体制改革的深入，又表现出对政治体制改革的强烈愿望。更重要的是，旧的价值观念的瓦解，对个性价值的确认，对合乎人性的需要的朦胧的追求，等等，这种社会心理在改革、开放的历史进程中已经显现出生命的活力。艺术的审美本性，使之对这种时代精神的潜流本应格外敏感。然而，中国戏剧的封闭性传统，却造成美学精神的贫弱，在今天，时代呼唤审美意识的觉醒。正因为如此，中国戏剧在时代精神的指引下，有可能真正回归它应有的审美本性，并造就出一批优秀的作品。

前十年的戏剧创作，在多方位的探索中，也包含着对人的本性的艺术追寻。这一方位的探索虽然举步艰难，成果也不那么显著，但都是中国戏剧发展的必经之路。1979 年前后创作的一批“社会问题剧”，对人的把握仍然滞留于政治批判的模式之中。

尽管创作者为了给人物形象增添一些情感内容，大都围绕主人公构建多重关系；但是，本来应是富有人情色彩的关系，也都融化于政治关系之中，人物形象所体现的仍然是单一的政治情感。原因正在于，剧作者创作的原初意图，依然是通过人物的行为肯定某种既定的政治原则。近几年间，在“人学”的呼唤中，有些剧作家已经把对人的把握突进到社会心理分析的层面。比如，《狗儿爷涅槃》把农民占有土地的欲望作为社会心理的类的特征，并通过主人公在40多年间所经历的几个大的社会运动中的行为表现，多色彩地描绘这种心理特征。《田野又是青纱帐》则是着力分析在新时期社会变动的大潮下农村各个阶层的不同的态度，各取其精要，绘制成农村社会心理的总体图像。与那种单一的政治批判、道德批判相比较，社会分析的方法当然是一种进步。然而，这种方法所达到的也只是把握类的本质，而难于突进到具有生命活力的个性的深度。《黑色的石头》的切入点在于新时期青年工人的生命活动，各种合乎人性的需要正在成为意识的对象，他们以各种形式执著于需要的实现；同时，在50－60年代形成的以丢弃个人一切欲求为代价的、整体至上的老传统，与青年人现实需要的愿望格格不入，正在成为过去。这出戏从一个特定的角度表现出时代生活的流向。《桑树坪纪事》把视点集中于生产力处于半原始状态的农村，试图对那种被扭曲的、异化了的生命活动进行真实的再现，并通过创作主体沉重的反思升华了作品的内在意义，诱导观众去感悟时代的潜在要求。这两出戏虽然各有弱点，然而，把握、观照人的角度和方法却都有新的变化、突进。值得深思的是，这两出戏并不是直接面对社会改革的现实性问题，但是，有些评论家在解析它们的内在意义时，都敏感于作品蕴涵着呼唤社会改革的时代强音。这种解析并非没有道理。如果我们承认中国的社会改革应以解放人自身为目标，那么，解决各种具体的社会问题的深刻的动机，也正在于改革人的

生存条件和生活条件，以发展合乎人性的需要，以完善人自身。在这种意义上，较之那些直接反映经济体制改革中具体问题的作品，它们的长处也正在于对人自身问题的深切关注。较之那些对人疏离的作品，它们更是一个长足的进步。值得重视的是，有一批剧作家对现实世界的观照、把握，也正试图向这一层面突进，或许可以说，美学精神正在觉醒。尽管剧作家们在这方面的突进还显得稚弱，但却格外令人兴奋。

戏剧艺术应以人自身为目的，但是，这并不是它的特权。卡西尔说得对："作为一个整体的人类文化，可以被称之为人不断自我解放的历程。"艺术只是人类文化的一部分，而戏剧艺术则只是艺术的一个门类。它与其它文化部分本来亦不应是对立的，而应是由一个共同的纽带联系在一起的，应有着共同的目的——以人自身为目的，以人的自我解放为目的。这也是人类文化现代性的标志。在中国，现代性的贫弱，不仅仅是戏剧艺术的欠缺，也是整个文化共同的问题。因此，中国戏剧受到其它文化部门的多重影响，则更加重了它自身现代性的贫弱。在新时期，诸多文化部分已经开始自身的觉醒，比如，一向偏执于社会本位的伦理学，已经意识到"人是道德的主体"、"人是目的"这一基本命题；哲学中"人的主体性"命题正在深化；心理学也逐步摆脱"反映论"的模式，等等。现代意识注入中国大的文化背景，使得戏剧艺术必须求得自身的解放，真正被美学精神所熔铸，才能成为现代人类文化的一部分。

正因为人类的多种文化成分都应以人自身为目的，只强调这种精神，我们还不能把艺术的审美特性与其它非审美的文化部分相区别。如果不能确立这种界限，所谓"美学精神"也还只是一句空话，"以人自身为目的"，也只不过是可以通用于其它文化部分的抽象的原则。在一定的意义上，戏剧艺术与哲学、伦理

学、社会学、心理学等等，有着共同的精神，但是，它作为一种艺术，与科学根本性上又是相悖的，从戏剧创作的角度来说，当剧作家把观照、把握的对象转向人自身时，还需要进一步确立艺术地把握人的特殊的角度和方法。

原载《剧本》1989年第3期

观念、哲理与美学精神

针对戏剧创作中公式化、概念化的倾向，理论界曾断断续续地发出关于“人学”的呼喊。可是，在前几年，“人学”作为一种理论主张，还只是滞留于“应该写人”、“重视性格塑造”这类一般的指向性命题，因而，其自身还是疲软的。或许正是由于这一理论主张自身的弱点，它在戏剧界虽被普遍接受，对创作实践也并非没有积极的影响，但是，当创作主体的视点已经转向“人”，自认为已经完成“主体意识的觉醒”时，又引发出新的更深重的困惑。针对这种现象，有人干脆把“人学”贬之为没有实践价值的空洞的口号。

舞台的主体是人，剧作家的职业首先就在于对人自身的把握与表现。如果说这就是“人学”的基本内涵，那么，它虽然还比较抽象，但是，针对中国戏剧历史沿传而成的对象的错位，强调这一命题也并非是无的放矢。如果我们对中国戏曲、中国戏剧进行历时性考察，并放眼中西文化不同的传统与走向，对这一命题的价值，就会有更深切的感悟。

当代人最大的困惑，莫过于难解人自身之谜。这种困惑，已经成为众多学科发展进步的潜在动力。但是，针对中国戏剧的现状而言，剧作家一时的“困惑”，却可能导致不同的走向。

中国剧作家对人的把握曾经受制于传统的价值观念，并已形

成凝固的思维模式，按照某种价值观念去评判人的行为，已经成为创作中的轻车熟路。比如，按照既定的政治原则审视人的行为，剧作家很容易对人物评判是非，按照惯常的道德原则审视人的行为，也很容易表露创作主体鲜明的价值观念。但是，对人的行为进行评判的价值标准，并不一定就是审美的尺度。困惑，可能源于惯常的价值观念失效而无所适从，之后，也可能是用某种新的价值观念取而代之。针对戏剧创作而言，剧作家在面对把握人这一艰难的课题时，如果只是价值观念的改变，还未必就是美学精神的真正觉醒。

价值观念，毕竟也只是一种观念。剧作家一方面把人作为对象，一方面又把人变成某种观念的载体，还不能说是已经改变了对象的错位。有人认为，中国戏剧在相当长的时间内把人概念化的倾向，源于“为政治服务”的总方针，而观念化则是受当代美学的启迪，两者有本质的区别。我看未必如此。当代美学把艺术看作一种“符号形式”，但是，把“符号形式”理解为“观念的载体”，却是与美学精神相悖的。艺术的对象是人，科学的众多学科的对象也是人，然而，当代美学并不是取消了艺术与科学的界限，而是更加强调它们的区别。“人之为人的特性就在于他的本性的丰富性、微妙性、多样性和多面性。”但是，科学对人的研究，是把这一对象抽象为概念，它追求的是“观念的深层”，而艺术对人的把握则是现象的直接外观，它所追求的则是“纯形象的深层”（卡西尔）。针对戏剧创作而言，剧作家应该汲取、借鉴哲学、社会学、伦理学、心理学对人研究的成果，不断调整自己对人的观照点。比如，马克思曾经提出关于人类解放的目标：“人以一种全面的方式，也就是说，作为一个完整的人，占有自己的全面的本质”，创造“具有人的本质的这种全部丰富性的人”（《1844年哲学经济学手稿》）。人类解放的这一目标，

也应是戏剧艺术的目的。要求剧作家都能站在人类解放精神的顶峰，固然是不现实的。但是，站得高，就可能望得远，看得深。剧作家在这种精神的照耀下，观照当代人的本性，就有可能真正把握它的底蕴。我国剧作家在剧作中对人性的把握难于深化，其原因正在于缺乏这种精神。然而，强调这一点，并不意味着把科学抽象成的概念、观念，作为直接表现的对象，也不能把形象变成这些概念、观念的图解。把人变成哲学观念的图解物，较之把人变成政治原则、道德原则的载体，并不意味着戏剧艺术自身的进步。

如果我们承认美学精神与科学方法的区别，那么，针对中国戏剧创作的现状就不难发现与美学精神相对立的一些倾向性问题。

其一，有些剧作家虽然试图走出用政治原则、道德原则评判人的行动的死胡同，但却仍未超越把人观念化的方法。比如，进入新时期以来，戏剧创作的题材范围不断扩展，陆续出现一些以婚姻、家庭、爱情生活为题材的剧作。但是，这类作品的大多数，只是滞留于反映这一领域新观念与旧观念的冲突，具有丰富情感内蕴的生活实体内容，被淹没在冷冰冰的观念讨论之中。再如，新时期社会改革的浪潮冲击着每一个社会成员的心灵。特别是那些置身于漩涡中心的改革家们，其心灵的负荷远比体制改革本身的艰难更为复杂、微妙。然而，当剧作家以这些人物为主人公时，却往往不在对象的心灵深处探幽发微，而把改革者丰富的生活实体内容净化为不同观念的讨论，或者说是把剧作的实体内容转向坚持改革与反对改革之类的一般性冲突。这样，当代人心灵的复杂性就淹没在是非分明的观念冲突之中。在这类作品中，观念净化形象，理论淹没情感的倾向，是很难避免的。这类作品表明，有些剧作家面对把握人与表现人这一基本课题时，对各种

观念的兴趣，远远大于对人的实体生活内容的兴趣。因而，他们创作的主旨只在于急切宣传某种新的观念，批判旧的观念，作品中的人仍然被抽象为观念的载体。

近两年来，我曾读过几部新的剧作，它们都是在艺术上有所追求的剧作家的精心之作，它们大都令人兴奋，但又不无遗憾。剧作家们丢弃了那种评判人的行为的传统观念，力求用新的观念观照普通人的生态与心态，或者对已经逝去的生活进行历史的反思，也确实有自己的展现。在传统观念统治下被否定的人和事，在这些作品中还了历史的本来面目；在传统观念统治下被扭曲了的个性，被透视镜显现出来。然而，这些作品都存在着明显的缺憾，它们所体现的新的价值观念是有力的，也不乏启示作用，但是，藉以塑造的人的形象的感性的实体性内容，却显得贫弱。面对这类作品，蹩脚的理论家可能无视其感性的贫弱，而只是抽取其传达的价值观念本身大加发挥，并以此为据，充分肯定作品的观念价值和现实意义。然而，观众从作品中获得的对人的生态与心态的体验，却未必有那种力度。我们从这类作品中还可以获得一种信息：剧作家对新的观念的敏感超越了自身对生活实体内容的真切体验。前者属于理性认识的能力，后者则是源于情感的审美体验的能力，这两者的失调，导致观念与形象在作品中失重，并滞碍着戏剧艺术向时代生活的底蕴深化。这类作品给人的印象是：一锅好米却被煮成了“夹生饭”。

在中国戏剧界，观念更新已经成为一种时尚，一股潮流。不重视观念更新，被视为保守、僵化的落伍者。针对长期封闭、守旧的中国剧坛，这当然是一个重大的进步。然而，对于剧作家说来，不断接受新的观念，固然是重要的，但却不能说是创作成功的唯一保证。剧作家对人的把握与表现，并不能只按照某种新的观念进行冷静的批判，而是要凭藉对感性对象的深切体验而获得

的形象发现。至少，前者并不能代替后者。

其二，把人看成某种观念的化身，往往导致作品中人的形象的浅层化和简单化。观念化的人，并不是戏剧艺术的对象。前面已经提到，在进入新时期以后的中国，作为传统观念强制性约束的反叛，对新观念的追求已成为一种时尚。且不说那些把新观念当作时髦外衣打扮自己的人，他们只不过是时代的怪胎，社会恶习的产物。要值得剧作家研究的是，尽管各种新观念已经成为人格的构成因素，在人的行动与新观念之间也未必就是直线性的等同关系。一方面是新观念的强大号召力，一方面是历史沿传而成的社会无意识的惰性，它们往往是相互交织得难解难分。顽强的传统观念不仅会以外在桎梏的形式束缚着人的行为，而且，它们还往往成为一种社会无意识的积淀，以主体内桎梏的形式与新观念发生冲突。当主体的愿望是按新观念行动时，社会无意识的积淀却又往往成为主体行动的潜在驱力，使行动与观念并不一致，甚至发生矛盾。面对当代中国人具有普遍性的复杂人格，把观念作为行动的纯净动力，未必就能进入精神世界的深层。

人们常说，戏剧是行动的艺术。然而，戏剧中人的行动，既不应是某一观念的说明，也不一定是某一观念的直接产物。当代美学家在重新确立艺术的本质时，常常把它的对象归之为“情感”，把“情感”确立为艺术表现的对象。然而，“情感”这一概念却可能被赋予多种内涵，特别是，它作为美学的概念，很容易与作为约定俗成的生活用语相混淆，从而引起很多误解。在这种情况下，仅仅把戏剧艺术视为情感的表现，试图与观念化的倾向相对立，还是不够的。卡西尔对艺术本质的解释，似乎更能包容戏剧艺术的真谛，他说：

艺术使我们看到的是人的灵魂的最深沉和最多样化

> 的运动。但是这些运动的形式、韵律、节奏是不能与任何单一的情感状态同日而语的。我们在艺术中所感受到的不是哪种单纯的或单一的情感性质，而是生命的动态过程……
>
> 恩斯特·卡西尔：《人论》，上海译文出版社。

把人的生命的动态过程简化为单一的情感性质，已经是与艺术的审美本性相悖的。如果把鲜活的、完整的生命运动抽象化为某种观念，不管这种观念是怎样现代化，那也就离美学精神更为遥远了。

观念，尽管是现代化的观念，虽然对剧作家有导向价值，也并非是戏剧艺术直接的对象。在长期强调现实功利目的的中国剧坛，创作中的观念化有着更深的历史根源。一向以社会教育家自居的剧作家，从宣传既定的政治路线、方针政策，转向宣讲自己刚刚悟出的观念，实质上并没有完成戏剧功能的审美化。当“观念化”的“现代化”的桂冠成为理论的命题时，对戏剧创作的影响就更为深重，对剧作家也更有诱惑力。前几年，言必“哲理”，独尊“哲理性”的批评风气盛行一时，不仅对戏剧中的观念化倾向推波助澜，而且使戏剧创作中原有的感性失落的弱点更加严重。本来，戏剧中的哲理，乃是剧作家对人的本性、对人的生存状态、对命运的思考和发现，这种发现应该是伴随着对人的生命运动的体验，蕴含其中，在作品中则应是内在于感性，这样，它才具有审美的价值。创作主体理性思考与情感体验的失重，作品中感性的贫弱，则使“哲理”成为赤裸裸的观念，作为它的载体的人的形象，也被它理论化了。人生需要哲学的指引，也需要艺术的光照。它们虽然都给予我们关于生命的真理，但是，正如卡西尔所说：“美的真理性并不存在于外事物的理论

描述或解释中，而毋宁是存在于外事物的‘共鸣的想象’之中。”它们有不同的观照角度和折射角度，又有不同的方法。人们所以在研究哲学之外还需要艺术的光照，正是因为后者是前者所不能替代的，它能够帮助我们发现感性世界的全部丰富性和多样性。哲学是崇高的，但是，如果艺术变成了哲学的形象化手段，成为哲学观念的形象化图解，它就会失去自身的独立品格，从而也就失去了独立存在的价值。

原载《剧本》1989 年第 4 期

中国戏剧的现状、问题和走向

我所要讲的一个总题目是：中国戏剧的现状、问题和走向。

对戏剧十年的总体回顾

首先，我想要回顾一下中国新时期戏剧所走过的路，并从中理出一些问题。中国戏剧进入新时期后，如果从 1976 年算起，今年是第 13 年；如果从 1979 年第一次繁荣期算起，也整整十年了。对这十多年中国戏剧的评价，很不一致。有人说，这十几年中国戏剧所取得的成就，远远超过以前几十年的成就。这种说法可能是对的。但是，我们不能总是纵向比较，说这 10 多年我国戏剧发展的水平，比建国后的 20 多年要高，我们就可以满足了。这种想法没出息。对这十多年的中国戏剧作个总的估价，我觉得可以用一句话来加以概括——这十多年中国戏剧是在多方位的探索中曲折前进。

中国戏剧在探索中走的是一条曲折的道路。我之所以说它是曲折的，那是因为中间经历了两次繁荣，以及伴随两次繁荣而出现的两次危机。这本身就很有意思，一方面是繁荣，一方面戏剧界又有一种深重的危机感。看起来两者是矛盾的，但是，在戏剧界的心态上统一起来了。多年来我们养成一种思维方式，我把它称之为“惰性思维模式”，即：“形势大好，越来越好，比以往

任何时候都好”。这种思维模式的根源在于：过去的东西你怎么否定都可以，那是别人搞的；唯独今天的你不能否定，因为那是我搞的。可是，戏剧界忽然感觉到：在那种繁荣现象的背后，潜藏着的是危机！能够有这种认识，本身就是很大的进步，也正是由于这种危机感，才使中国戏剧能够不断地求取进步，不停在一个水平上。

新戏剧第一次繁荣期是以 1979 年前后的“社会问题剧”为主潮的。进入新时期后，戏剧界有一种自豪感，其原因是：粉碎“四人帮”后，一批社会问题剧，如《丹心谱》、《报春花》、《血，总是热的》等，脱颖而出。这批社会问题剧，反映了两个方面的主题：一个是揭露了“十年浩劫”给人民带来的精神创伤，另一方面的主题是反映了中国社会进入新时期后不断出现的新的社会问题。《血，总是热的》演出后，大家认为它最深刻，因为它不仅提出中国要进行体制改革，还涉及到诸如财务制度、人事制度等根本问题。这些戏演出时，剧场效果十分强烈，甚至有的剧中人说的几段台词，观众都热烈鼓掌。因此很多剧作家一想起 1979 年，仍不乏怀念之情。除了社会问题剧，这期间还出现了不少写无产阶级革命家的戏。但，那不是主要的，主要的却是社会问题剧。

社会问题剧很快出现并形成繁荣，有一个重要的原因，但这不是艺术的原因，而是非艺术的原因，就是由于受“艺术为政治服务”这个方针的长期统治，使中国戏剧形成一个特点：它的政治神经特别敏锐（政治神经，而不是艺术神经）。它正是靠着这种政治神经的敏锐，在政治大变动时期，一下子走在前边，造就出一大批作品，紧跟当时的政治形势。我这样讲有人不同意。他们说，你讲的为政治服务，那是宣传戏，这些社会问题剧是干预政治的。不对！这些社会问题剧都是宣传戏，没有一个是干预政治的。《血，总是热的》提出工厂企业必须进行体制改

革。剧中人罗心刚呼吁：中国没有退路了，我们只有团结仁人志士，搞出一个现代化来，否则的话，我们第二次被打倒，就没人管了。问题提的很尖锐。但是，这个问题是在中央三令五申必须进行体制改革的情况下提出的。《未来在召唤》提出必须反对“两个凡是”。有人说这是干预政治。这是干预政治吗？也不是。这时，中央已经多次提出要否定“两个凡是”，提出“实践是检验真理的唯一标准”。《未》剧不过是及时宣传了中央的这个指示罢了。

干预政治这个口号可以提，现在有人还热衷提。但是，首先要考虑这么一点：中国的政治再开明，你直接去干预，恐怕也不能被接受。你要是设想中国的政治解放到这种程度，你怎么干预它，人家也不讲话，大概是不可能的，苏联也没做到。而且，干预政治就是艺术吗?！不提为政治服务，已经是艺术的解放了；我们现在反过来再提出干预政治，实际上还是要把艺术和政治连在一起，这有什么必要呢？在中国，你永远也不要想象出像日本《金环蚀》一类的电影。理论家可以这样喊，剧作家你可千万别上当！他喊可以，喊完就完了，而剧本那是实在的。我们的政治家再开明，也不允许你那么干预他！而且，艺术和政治是两回事，如果互相干预的话政治永远打胜仗，艺术永远打败仗，因为政治面前，艺术永远是最脆弱的。

所以，社会问题剧不是干预政治的戏；即使是干预政治的戏，那也不是中国戏剧的出路。试想，如果中国戏剧舞台变成持不同政见的讲演所，中国戏剧就有希望了吗?！我并不是对一些利用文艺宣传不同政见的人不尊重，但是，这条路不是中国艺术的出路。艺术有艺术的目的，政治有政治的目的。我们能够争取到两者互不干预，就很不错了。实际上，我们那些试图干预政治的艺术家，根本就不懂政治。你要搞政治，你搞政治去；你要把艺术当成政治上晋升的阶梯，这恐怕不怎么高尚。在这点上，我

很保守。有人说，伟大的艺术家都是政治家，这是根本没有事实根据的空话。历史上没有一个伟大的艺术家是政治家。他可能是思想家，但绝不是政治家。歌德搞过政治，但他是政治上的庸人，艺术上的天才。郭老是我国的大艺术家，也是搞政治的，但后边我讲到的具体作品时，可以说明，他在政治上并不怎么高明，或许正因如此，他在艺术上才有所成就。莎士比亚是政治家？席勒是政治家？奥尼尔是政治家？易卜生是政治家？易卜生有一个重要的信条，就是不参与政治。我这么说，可不是这个意思：你要写人，而政治生活又是生活的一部分，那可能完全与政治无关系吗？那是另外一回事。我指的是艺术的功利目的。艺术的目的是超越政治的。比如说，搞政治的人，强调人的阶级性，强调政治原则，实际上是把人的本性片面化；而艺术是否定人的片面性，要求人的全面发展。这在功利上根本不是一回事。正因为这样，所以，艺术不能把一时的政治方针作为自己的目的。否则，艺术必将是短暂的。社会问题剧的很快衰落，就证明了这一点。

社会问题剧繁荣了不到一年就衰落了，这在戏剧史上也是罕见的。《报春花》演出时，它是繁荣的，可是到了《谁是强者》，已经标志着它的衰落。《谁是强者》在北京演出时效果就不好，在外地演出，也有很多抱怨。这出戏是反对不正之风的，所以，演出大多是单位包场。有位剧院的院长对我说，票都包出去了，我以为演出没问题了，但是没想到，很多人拿了票不来看，有的人在剧场转一圈就走了，还有的看了不到一幕戏，骂着就退了场。后来了解了一下，有人说你这戏不是反不正之风的吗？你反不正之风，让我受教育有什么用?! 还有的说，你反不正之风，反来反去反个小科长（剧中搞不正之风的代表人物），有什么意思?! 我们一些剧作家因此得出结论：反不正之风反个科长是没什么意思，我反个处长。等你反处长的时候，他又会说，反个处

长算什么呀？之后，你再提到部长，看完以后，他还会说，不正之风就部长搞啊?！往下你还写谁?！

这条创作路子走到此，可以说已经进了死胡同。观众所知道的社会问题，比剧作家能够写的要深刻得多，你还写什么呀？如果我们的剧作家写出一个社会问题，是观众都没感觉到的，写出来能让观众震惊一下，这也有点意义。我们写的还不如观众知道的深刻，你写的谁还看?！你就是写到了部长，那叫艺术吗？这也难说呀！因为艺术揭示社会问题的深度，本不以人物的职位作标准衡量，艺术典型与人物的职位是无关的。社会问题剧的衰落，向中国戏剧界敲了个警钟，说明：这不是个别作品的问题，也不是社会问题剧的问题，而是中国戏剧长期走的一条主线路已经堵塞了。我这么说，可能有些危言耸听，因为有些剧作家还在写这类戏。你写归写，但是，会不会有人看，那是另外一回事！

那么，中国戏剧这条主线路是怎么形成的呢？从五四起，中国在介绍外国的社会问题剧时，就有一个极大的失误。胡适在介绍易卜生时，叫“易卜生主义”。他说，介绍易卜生，就是为了使中国剧作家明白一个道理：戏剧是为了改变社会、改变人生的。这本身就错了。艺术不能承担这样的任务。各种各样的社会问题层出不穷，靠艺术的干预怎么可能解决？过去，在“为政治服务”的口号下，我们的戏剧已经超负荷了，以致造成一种什么情况呢？我们的剧作家竟然傻到这种程度：哪个社会问题难以解决，他就用戏剧去干预哪个问题。某位剧作家写了个宣传计划生育的戏。我说，你这个戏的立意很清楚，宣传一对夫妻只生一个孩子。他说，这叫宣传戏，我知道。我说，你宣传起作用吗？一对夫妻只生一个孩子，现在要生第二个、第三个，靠经济惩罚都不灵，看一出戏就不生了？他说，人家该生还是生。就连这么个问题戏剧都干预不了，何况再大的政治问题？

过去由于把各种社会功能强加给戏剧，才把戏剧压垮了。社

会问题剧恰恰是因为把戏剧的功利看得太重了，把一些它根本解决不了的问题让它承担，才把它压得非艺术化了。

当广大观众还沉醉在政治激情中的时候，社会问题剧的演出有人看；当社会生活发生了变化，大家已经不怎么关心政治了，大家的生活转入个人的消费，你再让他看这类戏，他就没兴趣了。有人说，广大观众政治热情的消退是社会的退步。恰恰相反！把大家都捆在政治生活中，政治感情成为人的唯一感情，政治生活成为人唯一的生活，那才确实是人类社会的大退步！正是基于此，《河殇》这部电视剧，至少在这一观念上，我不同意。马克思主义并不主张把国家的生活看是唯一的政治生活这种观念。我们一些文化的精英们，自认为在宣传马克思主义，却根本不懂什么是马克思主义！还像文化大革命那样，大家都被捆在政治上，这叫社会进步?！今天中国社会的这种变化，不管会产生什么问题，也是进步！个人的私生活被强调了……过去中国人哪有私生活?！当社会进入这个阶段后，那类社会问题剧已经不再能引起观众的普遍兴趣。

在这种情况下，中国有些剧作家，开始创作情节剧。《一双绣花鞋》、《猎狼》、《雾都茫茫》、《深夜静悄悄》等，就是其代表剧目。我希望在座的同志，能够攻一攻情节剧。如果能有好的情节剧，至少我给他鼓掌！中国缺少情节剧，而那时出现的情节剧，是由于社会问题剧已经衰落，一时用别的东西又难以取代，认为搞情节剧比较容易，才产生的。

但是，这些情节剧没能占领中国戏剧舞台，如过眼烟云，很快就消失了。其原因是多方面的，但一个重要原因在于它过于粗糙。创作情节剧要有丰富的想象力，并且要掌握很高的技巧。我们剧作家的技巧不高，加之想象力被扼制，所以，写出来的情节剧，当然就不会产生引人入胜的艺术效果。好的情节剧确实能给观众带来极大的艺术享受。外国的情节剧《三只瞎老鼠》，迷人

到这种地步：有些人年青时看，以后长大了，抱着孩子还去看，连演几十年不衰。能让观众轻松地看戏，感到经历了一次艺术享受，这就可以了。再好一些的，让大家思考一些问题，但，这要寓于情节之中，而不是外加的。现在，应该给情节剧恢复名誉，提倡多写些情节剧，但是，写好情节剧也并非易事。

社会问题剧不受欢迎，情节剧也没搞好，这种由观众反馈而造成的戏剧危机感，迫使戏剧界继续寻求出路。于是从 80 年代初，就开始了戏剧的新探索。这次探索在 1985 年左右形成高潮，也可以看作是第二个繁荣期。但是，势头很快又减弱了，因而又出现了第二次危机感。这次危机给我们提出的问题，更为复杂，也更为尖锐。如果说，社会问题剧的衰落造成的危机感，带来的是对中国戏剧一条线路的否定，那么这次危机感让我们思考的问题，则更为深刻、也更为复杂。

(有一点我要声明一下：我谈的两次繁荣和两次危机，着重谈的是话剧。因为，这几年戏曲发展的幅度很小，问题不典型。过去有一段时间，戏曲剧本我看的比较少。"剧协"给 1984、85 年的剧本评奖，我是评委，所以，看了几个比较好的戏曲剧本。在创作上，优秀的戏曲剧本和话剧本相比较，要差一大截，至少要落后五、六年，戏曲在各方面几乎进步不大。原因很值得研讨。所以，我讲的例子主要是话剧。希望大家体谅)。

我现在讲戏剧的第二次繁荣及随之而来的危机。第二次繁荣的主潮是形式革新。开始出现的剧目是《屋外有热流》，演出时在北京得了敢于创新奖。这个奖本身就引起人们的惊讶，怎么还有这么个奖？因为任何获奖作品，都应该是勇于探索、敢于创新的。从作品的内在意义上说，它没什么创新，甚至还不如《救救她》深刻。它给人最突出的印象，是外在形式上的革新——时、空观念的打破，灵魂在舞台上出现，并与活人交流。从此，形式革新作为一种信息开始了。到 1984、85 年，这种革新，就

已形成了热潮。主要剧目有：《野人》、《一个死者对生者的访问》、《车站》、《魔方》、《WM（我们）》等。这些戏也比较复杂，如《一个死者对生者的访问》，这出戏不错，形式的运用也比较成功，但是，戏的内在意义比较浅。写一个平凡的小人物，在公共汽车上，与两个作案的歹徒搏斗身亡的事情。在他搏斗的过程中，同车的人没有一个帮助他。他死了以后，灵魂觉得很孤寂，脑子里总萦绕一个问题：为什么当时车上没人帮我一把？于是，他的灵魂从太平间出来了，一个一个的访问生者，想寻求问题的解答。这出戏好就好在死者的灵魂访问生者的过程，不是对生者进行道德批判的过程，而是着力于社会心理的分析。中国过去写这类戏，一般的都要进行道德批判，这出戏突破了这一点。死者访问生者，生者讲他为什么没有站出来的理由。死者从生者讲的理由，发现人人都有一颗爱心，都有他的道理，也就都宽容了。这出戏要说没深下去，恐怕就是由作家的这种宽容感造成的。作家是个好人，但是剧本没写好。好人凭好心，可不一定能写出好剧本。因为由于这种好心，妨碍作家对人物的内心作深刻的剖析。在心理学上，理由可不等于动机。我做了一件事，你要问我为什么这么做，我可以给你讲出许多理由，但是，理由决不等于真正的动机，行为的动机往往是潜在的，有时甚至连行为的主体都难以意识到。戏剧要揭示的应该是这个层面。作者误把理由当成行为的动机，犯了心理学的错误，所以，剧本写的浅。如果生者讲的仅仅是这些理由，何必把那个死者的灵魂从太平间请出来访问生者呢？你让一个记者走访走访，或者开个生活检讨会，让大家谈一谈，当时为什么没有站出来帮死者一把，讲的不也是这些理由吗?！你把死者请出来访问生者，无非是想提供这么一种情境：生者在死者的灵魂面前，内心是敞开的，没有隐蔽了，但是，实际上生者的心扉并没打开。这说明什么呢？说明我们在形式的运用上尽管很不错，但是一写到人的心理，我们就没

有功力，想写也写不进去。《车站》这出戏，我是很不喜欢的。但是，有人批判这出戏，说它反党反社会主义，我决不接受！因为我的感受是，这出戏否定人的盲目性和惰性，提倡主动进取精神；它的问题在于是“大图解”。剧中出场人物的心态、行动都是反复表明一种消极的生活态度，而用“沉默的人”说明另一种积极的生活态度，在对比中，否定前者，肯定后者。有人说它是荒诞派的戏。不对。我们常常出这样的笑话：认为形式上有一点荒诞派的影子，就将它归为荒诞派。荒诞派戏剧有一条最基本的美学原则：剧作家的任务，只是给在这个荒诞世界上生存的人的荒诞性，提供见证，而决不进行说教。荒诞派戏剧要求从整体上把握人的生存，认为人的生存本身就是荒诞的，找不到自己的存在。《车站》对人、对社会的体验，并未进入这样的层面。它动用了很多象征的手法，扩展舞台的假定性，甚至有点怪诞的色彩。但剧本的内容却滞留于对两种生活态度的是非评价，未能摆脱旧的思想模式。《野人》演出后，曾引起一场争论，直到今天，官司还没有打完。看完戏之后，有人问我的意见，我说没看懂。在今天，要说没看懂，也得有点勇气啊！人家都看懂了，唯独你没看懂，你的水平不太低了吗？戏的各个局部我都懂，但整体却不懂。剧作家申明这出戏是多声部、多主题的。全戏所触及的问题也确实是杂多的，诸如“野人之谜”、盗伐森林、生态平衡、买卖婚姻、家庭及伦理、爱情等等，在全剧的总体中都占有不同程度的地位。但是，把所有这些东西都置于一部作品之中，全剧却找不到一个统一的凝聚点。我所说的“凝聚点”，并非指靠逻辑思维推论出多个主题之间的联系，比如，把它们都纳入“现代思想”、“民族文化”这一极为空泛、抽象的命题。一部戏剧作品的主题只靠在逻辑思维的推理中求得统一，是不行的。它应该在形象的内在联系中，在完整的形式结构中，把观众获得的丰富的感受，凝聚成统一点。《野人》所缺少的就是这样的凝聚

点。有人说，《野人》的凝聚点在于“细毛的梦幻”，在这里，人与一切生灵，人与野人和谐相处，表现了人与自然相和谐的人道主义理想。在我看来，通过一个天真孩童的梦幻，以实现返璞归真的理想，不仅表明了历史观的混乱，它也不可能把剧作家从严酷的现实中提出的多个主题统一起来，给人们的总体感受是：剧作家凭藉思考而获得的主题，并试图把它们纳入一部作品之中，而审美感受力的贫弱，却滞碍着形象的深化与统一。在这种情况下，外在形式的探索并不能实现具有统一性的形式结构。

外在形式的探索，经过几年的实践，在《WM（我们）》中可谓已到达顶点。可以这么说，《野人》是集形式探索的大成，同时，也标志着形式探索之路的狭窄性。《WM（我们）》给人的感觉是：剧作家和导演对舞台语言和手法固然是刻意以求，但其表现力却是有限的。比如，中国戏剧一直是单一的“再现性”的，这出戏则要进入表现的层面，但就很多场面来说，却又未能达到真正的“表现性”。比如，戏中有个青年人杀鸡的场面，被认为是“表现性”的，杀鸡“嚓嚓嚓”，褪鸡毛“沙沙沙”，洗鸡“哗哗哗”……这种表演，无非是对杀鸡过程的模仿，只是把这一过程浓缩了；还有，表现男青年在舞台上背着观众放屁，女青年当着观众“来情况”，这也并非是“表现”，而且，也不像我们的理论家所分析的那样深刻，甚至使人感到格调不高。这出戏的根本缺陷在于剧本内在意义的浅层化、表面化，它只是把几个知青置于一系列大的政治事件的背景下，让他们发牢骚，倾吐内心的痛苦，而对一代青年人的生态与心态的表现，却滞留于生活的表层，导演对舞台形式的探索也并不成功。

这里有个问题，很值得研究。为什么当戏剧发生危机时，中国戏剧家选择外在形式作为突破口？重形式是中国文化的历史特点。但，这只是一个大的文化背景。就中国戏剧本身而论，这次形式革新，本来就不是出于戏剧“内在意义”变革的需求，而

是出于一种社会思潮的影响。在社会改革开放的形势下，求新思变已成为人们普遍的社会心理，戏剧也不能固守原来的形态，也必须变革。既要变革，就要寻找一个突破口，进行突破。社会问题剧暴露出中国戏剧的弱点是受一种创作模式的制约。这种模式，对人只进行单一的政治批判和道德批判，从而导致人物的公式化和概念化。社会问题剧发生危机时，很多人就提出中国戏剧应该转向写人，重提“人学”这一口号。但是，在中国艺术界，最难突破的一个课题就是“人”！因为中国文化的一个重要特征，就是“社会本体”，而不是“人本体”。政治上是这样，经济上是这样，道德上也是这样。这意思就是说，没有把人当成人，人只能服从于一定的社会规范。人自身的价值不被承认，人个性的价值也不被承认。这是中国民族文化的一个致命的弱点。当然它有很多长处，我不否认，但是，这一点却是它致命的弱点。价值观念也是非人化的，人并没有成为价值观念的主体。在这种文化背景下，中国戏剧自然缺少“人本体”的观念。进入新的时期后，一种新的思潮刚刚开始冲击，人们对这个问题，还来不及进行深刻的历史的全面反思，所以，戏剧要在“社会本体”上寻找突破口，就相当艰难。正如一个蓄满水库的水，总要奔突而出的；水在奔突时，总要选择一个最薄弱的关口突破，然后再全面决堤。中国戏剧正是这样。在“人学”这个坚固的部位难以突破，于是就选取一个比较容易突破的部位突破，这个部位就是外在形式。

最近，《文艺报》上的一篇文章，那是切中时弊的。文章说，中国文化这几年一个最大的问题是“多动症”。俗话说，就是“打一枪换一个地方”。对什么问题，都不去认真研究，而是抢占地盘，这是我的！下一步再占一块地盘。理论家堕落成理论上的倒爷。这种理论家在中国大有人在！把中国文化搞得不三不四。你要让他坐下来，用几年的苦功研究一个问题，等于逼他上

吊！今天这么提，明天又那么提。他们在一个时期，忽然对形式感兴趣了。因为他们忽然感到当代美学提出一个重大的问题就是“形式”，叫做“形式美学”。于是，布莱希特被搬来了，说他一生最大的功绩，就是对戏剧形式的贡献。你要不看布氏的原著，就被唬住了。我读了点原著，才知道布氏恰恰相反。在形式和内容的关系上，他说过这样的话：“借助于形式革新，旧货色可以派上用场；穿破的旧裤子经过翻改，并没有变得更为保暖，只是显得漂亮。”他把这种倾向称之为“形式主义”。一位苏联的布莱希特研究家指出：“绝大多数的形式主义的‘革新’，不是出于发展了的内容的需要，而是和内容没有关系，或者甚至是在试图保留和固守旧的、过时的内容的前提下，借助玩弄‘纯形式’的把戏，达到制造艺术进步的假象的目的。这就是布莱希特所理解的形式主义。”我倒不赞成把追求形式革新一律贬之为“形式主义”。但是，只重形式变革，至少是表层的，也是短暂的。我不否认这次形式变革给中国戏剧带来的好的经验。比如，认为过去中国戏剧媒介单一，强调多媒介，音乐加进去，现代舞加进去。如果这样有助于加强艺术的表现力，当然好；问题是现在用的不好。但是，当我们的戏剧在“内在意义”变革的时候，这些手法我们都可以拿来用，至少为我们提供了各种可能性。

还有一点，要加以说明，即：在形式变革中，艺术家们在实践中的探索是有功绩的，而一些理论家对形式变革的估计和总结，却是帮了倒忙。因为他们把它绝对化了。有人提出，形式变革是挽救中国戏剧的唯一出路。哪那么简单?！中国戏剧还没进入“人本体”的层面，“内在意义”的变革远没有完成，仅仅通过形式革新就解决了?！他们认为“内在意义”的变革，已经不是问题了，现在就剩下形式革新了。这是对中国戏剧现状的错误估计，其结果是导致理论上的迷误。不说别的，这几年中国戏剧舞台上能够活下来的人物有几个？狗儿爷是一个，但也不深；

《桑树坪纪事》是群像，《黑色的石头》也是个群像。所以，戏剧艺术“内在意义”的探索，并没解决，要解决就要花大力气，需要理论家的研究和呼唤，需要剧作家踏踏实实地进行几年、十几年的探求。

由于理论上的这种失误，使中国戏剧多走了几年弯路，这也是没办法的事！有人说，理论只要能自圆其说，怎么说都有理。对你们自己来说似乎有理，但是，历史是无情的！戏剧的实践最终必将证实，哪些是瞎说，哪些是有道理的。

1985 年后，观众对形式革新的戏，热情很快消退。于是，中国戏剧又爆发了第二次危机。这次危机感更加深重，要考虑的问题也更多。它至少使很多人明白了这么一个道理：戏剧外在形式的革新是必要的，但这种革新必须依附于“内在意义”的变革，否则，它就不会有生命力。

之后，舞台上陆续出现了《狗儿爷涅槃》、《桑树坪纪事》、《黑色的石头》等几出戏。这些戏，实际上是“外在形式”革新与“内在意义”探索的分股合流。有人说，《桑》剧是新时期戏剧的里程碑。这种说法是对的。之所以这么说，在于它融合了前几年戏剧多方位探索的结晶。剧本并不很完整。可以这么说，这出戏的演出大于剧本。经过导演的创造，在人物形象的塑造上，在形式的运用上，越来越和谐了，而且，它已经开始形成中国戏剧的一种重要形态——再现与表现的融合。当然，中国戏剧绝不会只是这一种形态，也可能有再现性的，也可能是表现性的，但是这种形态（表现与再现的融合）是越来越成熟了，而且，在未来的多少年中，必将成为中国戏剧的一种重要形态而存在。

与形式探索相并行的，是戏剧对人自身的探索。《红白喜事》中郑奶奶的形象就是一例。这个人物很多人不接受，现在看来，写的还不深。这是个比较复杂的人物。她既是一位老革命，又是个老封建，集几种思想于一身。有人说，郑奶奶既是个

民主革命的老战士，怎么她身上又有那么多的封建思想？生活中，这种人还少吗?！投身于反封建的所有制，并不等于自身与封建意识绝缘了。中国的传统文化，在很多人身上是相当集中与完整的，有时候使我们很难往前迈一步！比如说写戏，我们现在要求观念更新。观念更新难，但是，最难的还不是观念更新，而是在于你有了新的观念，却写不出新作品！犹如我们生活中的人，许多人观念是很新的，但行为却是旧的。多少年旧文化的积淀，作为潜意识在那束缚着你，让你难以举步。痛苦就在这！有这种痛苦感的人还是好的呢！明白，则痛苦；愚昧，则没痛苦！这还不是说外界环境，就是你自身作为一个人来说，你处于这么一种情况，你觉得浑身捆绑，难以移动！《红》剧塑造郑奶奶这么个形象，有什么不好？她毕竟比阶级分析的赵五婶进了一大步吧?！《小井胡同》在写人上，也往前迈了一步。作家对北京人观察入微的才华，那是令人赞佩的。这出戏给人的感受是：在北京一个大杂院里的一群普通的人，他们的喜怒哀乐，每一点情感的变化，都是由政治神经牵动的。它造成一种感觉，这些人除了政治生活，似乎没别的生活。但是，从这个角度切入，你再观察入微，人物也是单一的。实际上，人的生活并非这样单一，就在“十年动乱”中，每一个人的内心总还有一个王国吧。可以说，《小井胡同》是中国文化的产物，却没突破中国文化的束缚，但它毕竟向前进了一步。李杰的《田野又是青纱帐》，杨利民的《黑色的石头》，锦云的《狗儿爷涅槃》，中央戏剧学院创作、演出的《桑树坪纪事》，李龙云的《荒原与人》等等，都是在这一方位进行探索的剧目，在对人的把握方面都有不同程度的进步。在戏曲创作中，湘剧《山鬼》，也有突破。该剧为什么会引起哗然？就是在写屈原上，作家对传统观念，来了个叛逆！过去我们头脑中的屈原，大概就是郭老《屈原》剧本中的形象——他是个爱国主义的政治家，充满了政治激情。《山鬼》不是这样的。

作家没写屈原的政治生活，写屈原在“访美”过程中，闯进一个原始部落。原始部落有个女的，老诱惑他；他就老是独善其身，克制自己，但又抵御不住这种诱惑，于是就产生了一场矛盾。后来部落长出去打仗，由他治理这个国家。他认为部落长的法制太残酷，应该以仁道治国，结果搞得他狼狈不堪。一个小偷偷了一块白薯，按部落的法令，偷一块白薯，就要把手剁掉。他认为这太残酷。部落长走了后，这个小偷又偷了一块白薯。有人主张剁手，他不叫剁，他劝小偷不要偷东西，给小偷讲了很多道理，结果小偷把象征部落权力的斧钺也偷走了，他连部落首领也当不成了。这对屈原不是讽刺吗？我看了以后，我认为，《山鬼》对中国知识分子的心态表现得相当突出。这个屈原，大概是一般人不能接受的。有人说，这是历史上的屈原吗？历史上的屈原什么样？谁知道?！还有人说，屈原访问原始部落有根据吗？也不能说没根据。历史上，屈原两次流放，确实到过原始部落。再说，历史剧怎么就不能虚构呢？这个屈原和史学家笔下的屈原不一样，史学家的就对吗？史学家对屈原的评价，早晚也得变！屈原身上有很多民族的精华，但也承继着中国知识分子最大的弱点。他投江为什么？还不是忠君不成而投江嘛！中国知识分子承袭了这个传统。我是个知识分子，有时我深深感到知识分子的形象并不那么完美。现在，“臭老九”不对了，知识分子的地位提高了，似乎知识分子都是精英了。才不是呢！任何人都是由民族文化塑造的，谁也逃脱不了。《山鬼》这样处理屈原，倒很值得中国知识分子深思。

这些剧目表明：中国戏剧在人本身的深化上也在探索，但是，由于它突的是一个最难突的关口，所以，收效并不十分明显，常常被人忽视。但是，它们无疑是探索性剧目，而且是在一个重要的方位上探索，并且会逐渐走向成熟。这种探索，预示着中国戏剧未来的走向——把戏剧“内在意义”的探索，与外在

形式的探索，融合为一，从而求取中国戏剧多线路、多风格、多形态的并存与竞争。

几个值得研讨的理论问题

现在，据我了解，很多剧作家处于一种困惑状态。探索了十年，取得了一些进步。但是，很多人觉得今天的路走不动了。怎么继续往前走？对许多问题困惑不解。如果这种困惑是真的，不是赶时髦，我觉得困惑是好事。因为中国现在什么都可以赶时髦！如果别人喊困惑，我也应该跟着喊，实际上认为自己还是满不错的，那困惑就是假的。如果真感到了困惑，那我认为你可能就有救了。但是，困惑并不是目的，目的是通过反思，继续明确一些问题。

1. 戏剧中的人学

文学是“人学”，戏剧也是“人学”。这个口号喊了很多年，现在再提，也似乎是老生常谈了。但是，一些谈滥了的问题，不等于就明确了。谈了这么多年“人学”，至今，中国戏剧最根本的一个问题，还是“人学”问题。剧作家观察人的时候，洞察力不够、透视力不够；表现人的时候，又缺乏功力。就连这几年的一些比较好的剧目，这个问题也没从根本上解决。所以，很值得研究。

不久前，有位很有成绩的作家对我说，我写了几个剧本后，最近我停笔了。我问他为什么停笔？他说，我觉得现在对人的价值观念困惑。过去我把握人物觉得很容易，褒贬鲜明；今天我再看人，我觉得褒贬无词。我说，如果是这样，你经过一段困惑，

可能在创作上要往前迈一步。为什么这么说呢？因为当我们只停留在那种用政治原则和道德原则评判人的行为的时候，大概是不会有困惑的。比如今天，你是赞成改革、支持改革的，你就是对的；反之，你就是错误的。道德批判也是一样，用某一种道德原则进行检验，你这个人是正面的，或是反面的，很容易评判。但是，这种对人是非的评判，是浅层次的。从人类本性的角度讲，政治路线对了，并不意味着人格的完善；政治路线错了，也并不意味着人格的低下。这不是同一个概念。中国传统的道德是非人性的，中国的伦理学至今也没发展。过去中国传统的伦理学，就是牺牲人的合理需要，牺牲人的个性，强制地迫使人符合社会规范。这种道德准则是“社会本体”，而不是“人本体”的。我们所说的价值观念，也不是把人当成最高价值，而是以其它的价值标准强加于人的。如果从这种角度把握人，是非“审美”的，和艺术的目的是相对立的。今天，许多剧作家还是这样，写的戏都是道德戏。你写道德戏，那么，中国的道德作为伦理学研究的对象，应该从根本上予以否定，而绝不是枝节问题。近日，《光明日报》有篇报导，说我们一些中青年的伦理学家，现在已经感到了这个问题：中国传统的道德观念，和解放后从苏联搬过来的道德观念，本身就应该否定。要从“人本体”的角度，重新确立新的伦理观念。假如我们对人的评价，依然还停留在传统道德的评判上，即使你褒贬有词，是非分明，你写的人，也只能是非人化的人。

我常常有这种困惑，甚至是痛苦，就是你对艺术理解得越深，就越痛苦。为什么呢？由于你对艺术理解深了，而艺术又是以人的自身为目的的，它要求人格的完善，强调人的全面发展，但是，艺术的这种理想，却受到现实的扼制，造成艺术和现实的格格不入……西方一些剧作家说的话，我原来是不以为然的，后来我从这个角度考虑，不是没有道理的。他们说，肯定现实的艺

术是没有出路的。我说这话可不是这个意思，我们今天搞社会主义，我们写戏就反社会主义。可不是这个意思！我是从人的角度来说的，因为社会对人的要求，对人的需要的各种扼制，这些本身是艺术所要否定的。艺术有更高的目的。艺术应该站在美学精神的高点，去观察人和表现人。正因为这样，所以，我觉得一些作家，现在忽然感到对人的把握困惑，说明你对人的观察，已进了一个更深的层面了。当对人的把握，已进入到人性的深层的时候，人的是非很难评价的。我们常说某人有优点和缺点，这要看你从哪个角度说。如果从人格的完善这个角度而论，一个人的优点和缺点，正汇合成一个完整的个性。我们的艺术常有这样的失误，比如说，我们的电视连续剧《末代皇帝》和与国外合拍的同名电影比较，在“人本体”的观念上，就有一个极大的差异。我决不是崇洋媚外！把这两个作品相对照，如果讲对人把握的深度，我认为我们比人家差远了。我们的《末代皇帝》是怎么写的呢？溥仪在失去皇位之后，被拉到战犯营改造了几年，作家认为经过改造，他人性复归了，变成了一个真正的人。这种观念恐怕站不住。思想改造运动决不是把非人变成人，而是要把每个人的行为纳入社会规范，要扼制人的本性。这是思想改造的目的，结果也是如此。我们都经过的。我们有很多原来在艺术上很有造诣的作家，经过思想改造不行了。思想改造后，作家的思想是符合社会规范了，但是，他原来审美的东西也随之而去了。不是这样吗?！从这点说，我们把握人的许多基本原则，是很值得怀疑的！电影《末代皇帝》又是怎么表现的呢？溥仪登基前，他还是一个孩子的时候，他身上有很多人性的纯真的东西；当他得到皇权之后，这种人性纯真的东西，慢慢地被权力腐蚀掉了，所以他痛苦。可是，在他最后离开皇位的时候，电影不是写了这么一笔吗？这笔写得相当深刻！他一个人到太和殿去，看皇帝的宝座，表现他在怀念。一个孩子出现了，他对孩子说让他看一件东

西，于是从宝座后边拿出一个蝈蝈罐子，非常珍惜地给那个孩子看，这时蝈蝈从罐子里爬出来了。我们对这样的场面往往不理解，老这样找毛病，说，太和殿每天接待那么多人，他怎么可能一个人去呢？又怎么可能过了这么多年，蝈蝈还会活着爬出来呢？这样要求人家！在那个时候，我们的感受是什么呢？溥仪对着宝座，后来拿出蝈蝈罐子，他是在怀念。他是怀念他失去的皇位呢？还是在怀念由于登上皇位而失去的童年纯真的天性呢？很复杂。人家表现的比我们的深。我们的溥仪经过思想改造，成了一个真正的人，这怎么可能?！在这方面，我们很多的认识都是颠倒的！你怎么把握得住人?！

我为什么说有人感到对人把握困惑，是一种正常现象呢？因为，从世界范围说，过去对人的很多定义，对人本性的许多解释，今天已逐步被否定了。当代社会的一个最突出的现象是科学的高度发展，人可以进入太空，可以认识宏观世界和微观世界。但是，唯独对人自身的认识，越来越陷于迷惑。过去已经流行多年的关于人的定义，现在被否定了。比如说，什么叫人？曾经有过一个定义，叫“苏格拉底定义”——“人是可以对理性问题作出理性回答的存在物。”后来简化为“人是理性动物”。就是说，理性是人的共同本性，也是人的最高尚的品格，是其他生物所不能具有的。但是，到了19世纪末和20世纪初，由于战争和社会动乱，造成人对自身的反思。人类自己忽然发觉，人的理性，可以成就伟大的事业，也可以给人类带来灾难。你总不能说战争犯子发动战争，都是潜意识在起作用吧？都是本能在起作用吧？希特勒发动战争，有那么高的组织性，说明带有强大的理性。于是，对人理性的认识产生了怀疑：理性是不是人的最高品格？没法回答了。谈这些问题，可能有些人不太好理解，人的理性没价值，难道人的本能有价值？人靠本能生活，社会能安定吗？不是这个意思。我举个例子，生物原来有两个系统，一个系

统从外界接受刺激，一个系统对外界的刺激作出反应。一般的生物，从接受刺激到作出反应是十分迅速的，是本能的。可是发展到了人，就不一样了。人在接受刺激和作出反应之间，增加了一个漫长的第三个系统——理性思考。这个漫长的第三个系统，使人的本性被掩盖了。剧作家观察人要比我深刻，即使我不深刻，我也常常遇到这样的人，某件事情对他的刺激非常大，但是，往往他不能很快就作出反应，而是要反复地考虑，我这样做人家会怎么看呢？我那样做人家又会怎么看呢？这么一思考，结果他表现得非常平静。可是这种平静并不是他的本性。还有一种人是四平八稳的，待人处事稳重极了。忽然发生了一件他意想不到的事，他来不及思考，迫使他必须作出反应，他被激怒了，甚至于暴跳如雷……这时，我们会大吃一惊，“这难道是他吗？他怎么这样呀?!”其实，就在这个时候，这种本能的反应才是他的本性。我们如果把那种经过净化的表象，当作这个人的本性，就会把假象当成是真实的。我们戏剧中写的人，常常感到假，那么，假在哪呢？就假在把理性净化的表层，当作真实的加以表现，而真实的部分却没发掘出来。

易卜生的时代，对人的理性，对人的自觉意志，是充满信心的。《玩偶之家》写的就是娜拉离家出走这一自觉意志形成的心理过程。可是，现代派戏剧不是这样了。在这些作品中，人的自觉意志几乎不起什么作用了，更强调的是人的本能、强调人的潜意识的作用。表现主义戏剧《琼斯皇》就是这样。我们的演出不成功，演的不是奥尼尔的《琼斯皇》，我也不知道是谁！我们的导演和演员本事大着呢，能把莎士比亚演成莫里哀，把奥尼尔演成不知道是谁！演《温莎的风流娘们》，把剧中最丰富、最难把握的一个人物——约翰·福斯塔夫，处理成一个老流氓，于是莎士比亚成了莫里哀。《琼斯皇》的演出就更怪了，剧中那种潜意识的表现，那种对人本能的剖析，全没了。

中国文化有一种融化力。这种融化力强大到什么程度呢？谁来了改造谁。莎士比亚来了改造莎士比亚，易卜生来了改造易卜生，布莱希特来了改造布莱希特。这种文化如果不冲破的话，那是相当糟糕的！我们过去把现代派戏剧，看成是一堆表现手法、表现方式的总和，我们学人家就学人家的表现方式，根本就没意识到，现代派戏剧是在社会大变动以后，艺术家对人的把握换了一个角度，不再是只把握人的自觉意志，而主要是把握人的潜意识和本能，认为这才是人的原始性本质。心理学家弗洛伊德和荣格对艺术的影响是很大的。弗氏在中国也被改造了。我们一说弗氏的潜意识，就是床上动作。庸俗不堪！弗氏对艺术的最大贡献，就是提出艺术家应该重视人的潜意识，从而深化了对人的把握。国外有些艺术理论家认为：弗洛伊德学说对艺术的最大影响，就是在把握人的现实行动时，要重视往事（甚至是童年时的往事）的决定性作用；这种往事往往成为一种潜意识，制约着人的现实行动。不停留在理性和自觉意志的层面，而应该研究人的精神世界的深层，这才有可能把握人自身。剧作家没有这种透视力，就很难研究和表现当代的中国人。

目前，当代的中国人，处于一种极大矛盾之中：一方面是各种新观念的吸引，一方面是几千年文化造成的社会无意识的积淀。你要接受新观念，几千年的封建道德、伦理又对你造成一种内桎梏。大家不要以为，今天我们最深刻的矛盾，最大的痛苦，主要来源于社会；我们这一代人最深的痛苦源于新观念与几千年封建文化所造成的社会无意识的矛盾。这种社会无意识作为传统文化积淀，滞碍着你按新观念办事。以“改革”论，并不是那些行动上反对改革的人，观念都不新，他们也谈中国要进行改革，而且不是空谈，但是每做一件事，就和他的新观念相反。我们现在写改革的作品过于简单，把那些反对改革的人，都归结为品质恶劣分子，而赞成改革的，都是一些品质完美的优秀者。那

么简单?!如果中国改革不能进步，只是由于某些个人的品质问题，那好办，把这些人撤掉就完了。问题并非如此！那种强大的社会无意识，本身就是改革的障碍，而且它活在我们每个人心中。所以，我们写今天这个时代的人，只停留在写观念之争上，那就太过于浮浅了。要看到，在观念之争的背后，常常潜存着与几千年文化的社会无意识的自我搏斗，这才是今天中国人的痛苦所在。比如“寻根”，如果寻不到这个根，那么，这种“寻根”，也不会有多大的意义。“寻根”寻到小脚可以写，鸦片也可以写，那无非是题材范围的扩大罢了。对于艺术来说，关于人本身没有定义，就是要把握一个完整的人格。这个完整的人格，在今天的中国属于分裂状态。认识这一点，是非常重要的。

现在，戏剧要进入到文化的层面写人；但是，从文化层面写人，作家又没把对文化观念的把握和人的实体生活结合起来，只停留在文化观念的表层。我们一些作品写的人，与其说是生活的人，不如说写的是观念的人。写人而不写人的实体生活，只写人的观念，这是中国的特产。

“文革”前，写爱情、家庭生活的戏很少，这几年比较多了。可是，我还没看到一部真正写人的爱情、婚姻和家庭的实体生活的戏。《明月初照人》提出一个问题：女儿爱上母亲过去的情人怎么办？这怎么回答？你要让我们回答这个问题，就得把女儿对母亲的情人以及母亲和过去情人的实体生活展示给我们，让我们有所感受，当然我们可以评论。现在没有！既不写女儿与那位教授（母亲过去的情人）爱情的实体生活，也不写母亲与这位教授是怎么离异的，这些都虚掉了，全是观念，我们如何把握？《风雨呼人来》提出“女人不是月亮”的观念问题，进行争论。我作为一个男人也可以说，“男人也不是月亮！”这么争论，有什么意义?!夫妻之间的感情生活，写不进去！日本的电影和电视剧，人家写的这些东西比我们的感人，原因就在于他们所展

示的是实实在在的爱情，因而具有切实的感情内容。我们的电影、电视剧，过去写青年人谈恋爱，两人一定情，唯一的动作就是追！现在不追了，而变成两人关于爱情观念的争论。我不知道在座的是怎么谈恋爱的，我想，如果两人到一块就是观念之争，大概根本谈不到一起去！没有感情的交流，只是无休止地辩论什么是真正的爱情观，怎么感人?！什么是真正的爱情观，不是靠嘴说的，而是要溶化到人物具体的行动里去的。乃至于造成这么一种情况，戏不论写得深不深，只要写出一点真实的感情，就能打动观众。台湾电视剧《昨夜星辰》和《星星知我心》就是这样。要真从艺术上说的话，《昨夜星辰》并不是高明的，但却能打动中国观众。《星星知我心》很多地方感动了我。当然，《星》剧也有一个问题，大概由于台湾和大陆都是儒家思想的缘故，结局还非要重振家业，这显然是人为的，不会动人了。其实，它们并没有更深刻的东西，无非是提供一种情境，把人的真实感情写了出来，这样就可以征服我们的观众了。我们的电视剧，连这点感情的火花都没有，怎么能吸引人呢?

过去戏剧为政治服务，为伦理观念服务，现在又成了哲学的附庸。政治观念也好，伦理观念也好，哲学观念也好，反正都是要求戏剧写观念，而不是写人自身。艺术所要写的就是感性丰富性的人。人是感性的，其个性又是丰富的。写生活中实实在在的人，而不是写人的观念。一出戏只写哲学观念，这类戏我决不看，而宁愿去读哲学著作。很奇怪，莎翁从来不说在戏剧中表现什么哲理，可他的作品却处处充满哲理；而我们那些自诩为是哲理戏的作品，恰恰没什么哲理可言。中国既缺乏艺术精神，也缺乏哲学精神。我们在戏中标榜是哲理的什么“人不能盲目地等待，而可积极进取”之类的话，根本不是哲理，而是生活常理！艺术中的哲理，如果有的话，也只能渗透到感性丰富性的人物形象之中，让观众去体味，而不是直接说出来的哲理；直接说出来

的哲理，绝不是艺术的哲理。中国剧作家有一个心态要调整，过去一直认为作家是灵魂的工程师，其天职就是教育群众，写戏就是教育人。这种观念应该彻底根除。艺术家应该和群众进行平等的艺术交流。艺术家把自己对人的独特发现，用艺术的形式奉献给观众，让大家一起感受，一起体验，一起探索，既不是对观众进行政治教育，也不是对观众进行哲学教育和伦理教育。艺术就是艺术。艺术不是政治的附庸，也不是哲学和伦理学的附庸，否则，艺术必将被取而代之，而导致其消亡。

另外，把握一个完整的人格，既要看到理性的因素，又不能忽视非理性的潜意识。在这点上，我不能不提一提布伦退尔的观点。他的戏剧冲突说，提出戏剧的本质就是“意志冲突”。这种理论统治世界剧坛，长达近一个世纪。至今很多国家，还沿袭这种理论。我认为这种理论过时了。因为它把人格的本质归结为“自觉意志”，限定戏剧所要表现的就是人的这种自觉意志，而评价一出戏的优劣，也要依剧中主人公的自觉意志的强度而定。这种说法有点似是而非。20 世纪初，有过一次讨论，但并没超越这个范围。近 40、50 年，世界戏剧理论处于停滞状态，没有深化。过去中国的戏剧理论十分贫弱，没能力对这些戏剧理论问题进行批判。今天，我们可以对它进行再认识。把一个人的人格归结为“自觉意志”，这是不对的，至少是片面的；把一出戏的优劣，归结为剧中主人公自觉意志的强度，也很难站住脚。比如说，哈姆雷特是该剧的主人公，你怎么说他的自觉意志是强还是弱？如果说他自觉意志很强，那么，他知道杀死他父亲的人就是他叔叔，而且又有复仇的时机——他有一次到大厅里去，看见他叔叔在那祈祷，毫无防范，他当时也感到这是个复仇的好时机，但却没能付之行动呢？有人说，哈姆雷特的自觉意志之所以受到扼制，没有付诸行动，是由于他的迷信观念。事实上，哈姆雷特没杀他叔叔而给他自己找的各种理由，并不是出于迷信，而是他

自己在欺骗自己。这个人的本性是：他宁愿在自己思维的空间里，讨论宇宙和人生的重大问题，而并不愿意行动。或者说，由于他思考的问题过于博大，使之不能行动。这是一个特殊的人格，这个人格相当博大。别林斯基说过这样的话："如果一个伟大的灵魂不善于欺骗别人的话，他却最善于欺骗自己。"他给自己找理由，是在寻求心理平衡。《奥赛罗》这出戏，是以奥赛罗的自觉意志为主导？还是以埃古的自觉意志为主导？埃古设了个圈套，奥赛罗一步步往这个圈套里钻，最后酿成悲剧。奥赛罗的自觉意志，几乎失去作用了。如果以主人公的自觉意志的强弱，评价这些戏，那根本行不通！对于我们那些政治、宣传戏，倒可以用这个标准去衡量，因为这些戏主人公的自觉意志都非常强，但是，这些人物又都是概念。

过去，莎士比亚的评论家说，莎士比亚经常写人反常的精神状态，这不是戏剧性行动，只能给戏剧增加一些感情色彩。不对。比如，在《麦克白》中，麦克白杀死邓肯王以后，麦的夫人有一次梦游，她老是喊，"这儿还是有一股血腥气；所有阿拉伯的香料都不能叫这只小手变得香一点。啊！啊！"梦游不是人的自觉意志，而是反常的精神状态，是人潜意识的表现。难道说这不表现人的本质吗？麦克白夫人的自觉意志已经强到这种程度，她自己说，如果婴儿正在吃奶，她可以把奶头拔出来，把婴儿摔在地上，把他的头盖骨摔得粉碎，也不带皱眉头的。杀死邓肯王之后，她常常替麦克白消解犯罪感，说，事情已经过去了，手上的血已经洗干净了，你还想它干什么?！如果仅是这样，那么，麦克白夫人的形象就是单一的。一个人的人性已经泯灭到这种地步，杀了人连犯罪感都没有？她没有犯罪感，只是自觉意志净化的那一面，她真正的犯罪感，深藏在她的潜意识里。通过梦游洗手上的血，洗不干净而产生的那种惊恐感，表现她心灵中还潜藏着那种犯罪感的人性的成分。这怎么不表现人格的本质?！

试想，如果不写麦克白夫人的梦游，没有这种潜意识的发露，她的形象会是立体的和丰富的吗?！至于表现主义戏剧，就更不把人格的本质看做自觉意志了。琼斯决不死于他的自觉意志与敌人的搏斗，而是死于他潜意识对他自觉意志的消释。一次次潜意识的外现，都是在消释他的自觉意志。最后，当他最深层的潜意识被揭示出来的时候，这个人物的灵魂已经崩溃了。

实际上，我们的剧作家写人，还没达到布伦退尔“自觉意志”的层面，仍停留在“共同意志”上。《血，总是热的》中的罗心刚，他所有的行动都受一个动机的支配——中国必须要搞出个“四化”来。这种“共同意志”不仅是表层的，而且也是所有改革家所共有的。这大概就是中国的戏剧人物只有共性、而缺乏个性的根源所在吧?！

但是，我也不同意另一种说法：今天写人，只能走“现代派”的路，只能写人的潜意识和本能，这种说法也是片面的。人格是一个完整的构成，它包含着人的自觉意志、潜意识和本能，作家要全面的把握。片面化会造成创作上的失误，在理论上也是不足取的。

2. 关于戏剧“贴近现实”……

最近，戏剧界有人说，中国戏剧所以走入低谷，一个重要的原因是戏剧脱离了现实，失去了观众。甚至有人提出这样的看法：由于头几年戏剧强调了审美，才导致戏剧脱离了现实。

这里有个误解，中国戏剧强调审美，不过是近几年的事；事实上，在中国戏剧界，不是审美强调多了，而始终是强调的很不够。另外，强调戏剧的审美，决不意味着戏剧脱离现实，这两者本应是一致的。问题在于：戏剧贴近现实到底意味着什么？从表面看，中国戏剧一直是贴近现实的。回忆一下近 40 年中国戏剧

所走过的路，便不难得出这个结论。农村土改写土改，农村合作化写合作化，大跃进时期写大跃进，强调阶级斗争时写阶级斗争……近几年也是如此。这类戏当然是贴近现实的。但是，这种贴近现实，导致中国戏剧产生一个致命的弱点：短命。不仅短命，而且所反映的生活仅仅是表层。比如，过去我们有个政策上的失误，说越穷越光荣，现在倒过来了，变成越富越光荣。是这样吗？在这点上，我们的作家连巴尔扎克的高度都没达到！在巴尔扎克的作品里，还可以看到那种暴发户的残忍、人性的异化，而我们的作家连这点都看不到！在金钱获取的过程中，那种人性沦丧，严重得很、残酷得很呢！历史的进步是要付出代价的；中国想进步，又不想付出代价，这仅仅是种梦想！这种代价，主要是人的变异。如果我们只是跟在方针、政策的后头，只是看到一些事情的表象而去贴近它，那中国戏剧没出路！政治家要我们这么办，一点也不奇怪，那是正常的，因为他们是政治家，当然要从政治功利的角度要求戏剧。但是，我们艺术家自己，总该清醒吧？你今天要认为戏剧贴近现实就是写改革，那你写吧！结果是：一，雷同；二，写不了几年；三，作品肯定短命。因为改革一天一个样，一天一个改法，你写哪个?!

要求戏剧贴近现实并不错，戏剧本不该脱离现实。但是，对戏剧艺术来说，现实决不指一些现行的方针政策，而是人。日本电影评论家说过这样的话，艺术自古以来就是透过现实的本来面目，表现它内在的真实。不过，从何处着手，怎么样去表现，因时代而异，因社会而异，甚至因人而异。但是，对艺术来说，有一个永恒不变的原则，就是所谓现实，无非是人的内部世界与外部世界。艺术贴近现实，就是应该深刻地表现我们今天当代人的生态和心态。艺术的对象是人，艺术的目的还是人。艺术以人的自身为目的，并通过“审美”的社会功效，求得人的全面发展和彻底解放。马克思一生所追求的目标——人类彻底解放，也就

是艺术的最高使命。

有人说，戏剧应该表现时代精神，而今天的时代精神就是改革开放。不对。改革开放不是时代精神，而是现行的方针。发展生产力、解放生产力，这才是今天中国社会的时代精神所在。所谓发展生产力，也就是发展作为目的的本身的人类本性的丰富性；所谓解放生产力，也就是解放人类自身。人的解放，对人的个性价值的确认，已经成了中国当代社会的潜在的历史要求。这种潜在要求，是对过去“社会本体”观念的否定。由于人的个性价值被确认了，原来划一的东西，已经不能维持了，每个人的个性都在表现。在个性之中，本来就包含着丑的和恶的，过去被扼制着，现在一下子都放了出来，造成社会现象的混乱。这是社会进步必定要付出的代价。资本主义在原始积累阶段，是用什么作代价的？人际关系的破坏、家庭关系的解体……在这个过程中，社会进步了，以后再慢慢调整。中国正处在这个时期。我们剧作家如何把握这种社会进步所付出的代价，怎么深刻地洞察当代中国人的生态与心态，是非常重要的。因为，对此你如果没有足够的认识，一提戏剧贴近现实，我担心又要离开人，又要去追那些具体的社会问题了。

戏剧贴近现实后，中国可望出现一批“社会剧”。我所以称之为“社会剧”，因为它不主要着重于写社会的具体问题，而是反映当代社会带有根本性的问题。如：人的生存问题、中国人怎么成为真正的人的问题等。阿瑟·密勒是美国当代的社会剧作家。北京人艺演的他的《推销员之死》，就是典型的社会剧。他对社会剧有这样一种看法，他说，当代的社会剧有一个进展，这个进展就是：不是着眼于各个特殊社会那种具体的问题，而是着眼于人类共同的问题、着眼于人类的生存本质。要能够创作这种社会剧，剧作家必须是一个心理学家，对当代人的心理要有透辟的研究和分析。《推》剧提出了劳资关系、父子关系等问题，但

是，更深刻的不是反映这些问题，而是通过老推销员威利对自身价值的追寻，以至最后的破灭，向当代人共同存在的问题深化。《哗变》这出戏是相当不错的。从结构上说，它是很旧的，就写一次法庭判案的经过。开始，我觉得作家太笨了，这怎么出戏呀！结果相当精彩，给人一种大智若愚之感。有人说，这出戏是从心理学的角度，揭示一个类偏狂式的官僚主义者（剧中的舰长）的危害。但是，剧中最重要的人物不是这个舰长，而是辩护律师，剧本的内在意义，也是在律师身上体现的。我们的评论家对这个人物怎么说呢？我说的还不是一般的人，而是那些著名的评论家！他们认为这个人物不完整，前后矛盾。这个戏正是在这点上，提出了当代人一个最困惑的问题：人自身的问题。律师是处于矛盾之中，一开始不愿意为被告辩护，但是，一旦指定他为被告辩护，他又竭尽全力。人最高的需要就是自我实现。他要完成律师的天职，一定要为被告辩护，最后他胜利了。他达到了自我实现的目的，应该非常高兴的，但他的心情却十分沉重！后来战友们为他举办了一个庆功会，与会者有个被告的同事，当被告夺舰长权时，是他在背后煽动的，而且给他提供法律依据。可是，舰长告到法庭，让他出庭作证，他又作了伪证。这个人当然不好。在庆功会上，律师把这个人大骂了一顿。他说，真正的罪犯是你！舰长虽然败诉了，但是，我很尊重他。在反法西斯战争中，如果没有他们这些老战士，我的妻子、儿女，早就不存在了。他为此而忏悔。这在我们看就很矛盾，你前面那么坚定地完成“自觉意志”的实现，官司打赢了，又自我谴责，为原告（舰长）歌功颂德，这不是矛盾吗?！如果从人自身的角度考虑，你要了解当代人最大的困惑，这点很容易理解。律师的理智是使他完成“自我实现”，但是，他的感情一直是倾向舰长的，因此，必然又伴随良心与正义的重压。这就揭示了当代人的一个重大问题：人在“自我实现”后，要寻找某种心理平衡，以求得

自身人格的完善，但却达不到！这个问题比揭露一个官僚主义者的危害，不仅要深刻得多，而且更具有审美的普遍性。但是，我们看不到！还有一点，前几年，我们认为，写实主义的风格已经过时了，而这出戏从头到尾都是很写实的，但并没过时。这说明：只要戏剧的内在意义深刻，能够触及当代人最深的精神领域，写实主义就还有它的生命力。

3. 关于历史剧

中国的戏剧创作，最落后的是历史剧。老作家、新作家的作品，几乎都没多大的进步。这个问题很值得研究。因为中国戏剧要发展，历史剧的创作能否改观是相当重要的。

中国历史悠久，给历史剧的创作，提供了非常丰富的素材，要丢掉这些素材，那实在太可惜了。但是，历史剧按今天这么写，恐怕不行。历史剧难以突进，大概受两种因素的制约：一个是受吴晗同志观点的制约。这种观点要求历史剧，必须“实有其人，实有其事”，否则，就不叫历史剧。艺术就是虚构。写历史剧，只要剧作家忠于历史生活，体现历史题材的内在真实，这就够了，人物和事件完全可以虚构。直到今天，历史事实还不断地发现，你怎么说它有没有?！况且，艺术本不要求“实有其人，实有其事”。那不是艺术的要求，而是历史的要求。这种禁锢不解除，剧作家的想象力受到约束，历史剧就很难打开路子。湘剧《山鬼》经过争论，最后承认是出好戏，但是还加了说明：这不叫历史剧！对此，我专门写了篇文章，我说，这就叫历史剧！我这次不是一般的肯定，而是要碰一个硬核桃！结果文章发出后，好像并没人讨论这个问题。“实有其人，实有其事”是史学家对戏剧艺术的偏见。我特别注意到，在那场历史剧的讨论中，只有史学家对历史剧，才提出“实有其人，实有其事”的

苛求，凡是真正的艺术家，没有这么提的。茅盾先生说历史剧可以有这么几种：一个是“真人真事”，一个是“真人假事”，一个是“假人真事”，一个是“假人假事”，范围相当广。所谓“假人假事”，就是历史上既没这个人，也没这件事。这是文学家们的要求。后来由于历史学家的要求居统治地位，才使历史剧的创作陷入“实有其人，实有其事”的困境。

历史剧很少进展，上述原因还不是最主要的，最主要的原因是：史学界的史学观对历史剧创作的深重影响。今天的史学观，并未超越政治史观。一部历史，就是政治家们的政治行为史。写历史人物，只是对其政治行为进行政治评价。这种观念是在抗日战争中形成的。郭老当年就写了不少历史剧，借助历史人物和事件，达到借古讽今的目的。在那个时期，戏剧艺术为战争服务，为救亡运动服务，这是戏剧的历史使命，是无可非议的。但是，不能把它作为具有普遍意义的准则。至今，历史剧的创作，仍然没有摆脱这条路子，凡是写历史剧，都是写政治家的政治行为，并对其进行政治评价或道德评价。去年，德国来了一位攻读博士学位的人，他写的论文题目是《论中国的历史剧》，让我辅导，我就给他介绍剧本读。其中有两个剧本，一个是30年代宋之的写的《武则天》，一个是郭老50年代写的《武则天》。看完之后，我问他，这两个剧本你喜欢哪个？他说，我喜欢宋之的那个，这个戏不错。我说，郭老那个呢？他说，这个戏我看不懂。我一听这话，就赶紧把郭老的那个剧本看了一遍，我确实自己也吃惊了，这个戏的确站不住！宋之的的《武则天》，写在封建社会里，由于女人受到社会的扼制和歧视，蒙上了一种对男人的报复心理及这种心理导致的报复行为。郭老写的《武则天》，把宋之的的剧本来了个根本否定。他说，宋之的从男女关系的角度，给武则天这个政治家翻案是不对的，而应该写她的政治斗争。剧本写的就是武则天和一些叛乱者的斗争。艺术家不懂政治，又非

要去写政治，于是就出了笑话。郭老说，我要表现武则天在政治斗争中是光明正大的，而那些叛乱者是搞阴谋诡计。剧本就转移到对政治家的政治行为进行道德评价上。可是，对政治家来说，什么是光明正大？什么是阴谋诡计？那仅仅是一种道德用语，对于政治家，是要评价他行为的目的及其社会效果。目的是符合历史进步的，那么，他采取的一些措施，你很难说他光明正大还是阴谋诡计。马克思说："从道德高尚的庸人方面来说是道德的，他们的敌手方面来说是不道德的。"在政治斗争面前，去进行人的道德评价，只是对道德与政治的混淆。郭老的《武则天》失败就在于此。宋之的的《武则天》尽管不成熟，但是，他试图从人类本性的角度揭示武则天专权的心理动机，却不是不可以的。

我们的历史剧写到今天，仍然没超越表现政治家们政治行为的范畴。有人说，这是马克思主义的传统。不是！恩格斯说过："显赫的国家政治行为是历史上的决定性的东西这种观念，已经象历史记载本身一样古老了……这种现象支配着已往的整个历史观，并且第一次为法国复辟时代的资产阶级历史学家所动摇。"这种动摇是一个进步。马克思的历史观有一个基本点，他说："整个历史也无非是人类本性的不断改变而已。"卡西尔说："历史的实在不是事件的不变顺序，而是人的内心生活。"这一点，对我们的历史剧作家，尤为重要。能不能把历史剧的天地扩大一些？就是表现政治家的话，他的生命范围，也不会仅限于政治活动吧?！过去从"为政治服务"出发，对历史上的政治家进行政治评价，试图寻找一些可供今天参照的政治经验。历史剧的这种功能是相当狭窄的。一般观众，现在对政治经验也不怎么重视，更想了解历史上的人，怎么就是一个活人？了解人类本性的历史进程，了解那个阶段的人的需要和欲望是什么样的，人性又是怎么变异的，从而找到一些与今天相通的东西。这才有更大、更普

遍的审美价值。

4. 剧作家内在能力的构建

中国戏剧以数量求繁荣的时期过去了，继之而来的将是以质量求繁荣的时代。在以数量求繁荣时，剧作家没有精英与平庸之分。我一年写几部作品，就可以成为剧作家。当中国戏剧进入以质量求繁荣的时候，剧作家队伍要进行竞争、筛选和淘汰。有才华的剧作家显露出来了，没才华的将被淘汰。艺术最忌讳的就是平庸。要迎接这种挑战，剧作家必须要加强自己内在能力的构建。我是不怎么埋怨现实的。如果一个人在自己所能从事的专业上，过多地埋怨客观环境，我觉得没出息。客观条件对很多人都是对等的，但是，一些人出东西，一些人不出东西，这里有个主观的问题。过去我们强调剧作家的主体解放，是针对客观环境给剧作家造成的桎梏，要给剧作家主体能量的释放，提供一个比较好的环境。不要强加给他们这种或那种束缚，特别是政治上的束缚。前几年的戏剧理论，包括我的理论，更多的是在这方面做工作。现在，不能说这方面的问题已经完全解决了，这么讲过于乐观；会不会有反复，很难说。但是，老强调这一点还不够，因为政治上的宽松，不等于艺术上的腾飞。因此，剧作家主体的解放，应转到自身的解放上——在突破过去创作模式的同时，广泛提高自己的艺术素养。现在，剧作家内在能力构建的一个根本问题，在于对人的洞察力、透视力和把握能力，同时，还在于能否赋予它完美的艺术形式。不是每一个剧作家都能进艺术院校学习，提高艺术素养，只能靠自己多学习，特别是要多读那些优秀的剧本，不要只读杂志上发表的，要读世界上各个流派的真正有代表性的作品。通过研读人家的作品，能够领悟艺术的真谛，把握艺术的本性，加强自己内在能力的构建。

人才竞争转移到艺术队伍中来以后，剧作家个人的命运，取决于个人内在能力的构建；中国戏剧发展的总体命运，也取决于剧作家内在能力的构建。艺术创作停留在非艺术化的状态下，个人才华的大小，难以充分显现；当艺术向审美复归的时候，个人的才华，就至关重要了。过去，搞艺术创作，更重要的是凭借政治敏感，今后光靠这种非艺术的政治敏感支撑戏剧创作，已经不行了，需要有艺术神经的磨练。

我非常希望在座的致力于戏剧创作的同志，不断增强自身内在能力的构建，把人格构建得更博大一些，为中国戏剧的发展，提供内在的基础。我祝愿在这场人才竞争中，大家都是胜利者！同时，也祝愿廊坊市能不断出现好的戏剧作品，在全国戏剧界，占有更重要的地位。

[由曹平生根据（1989 年 4 月 17 日 – 18 日）在廊坊市戏剧创作研讨会上的讲课录音整理]

原载《廊坊戏剧》1989 年创刊号

对戏剧中“人学”的思考

中国戏剧历经十余年多方位的探索，已经取得了显著的进步。与进入新时期开始的戏剧状况相比较，这种进步已足以令人欣慰。可是，中国戏剧界并没有沉醉于已经取得的成就，而是打破了过去那种消极肯定现状的惰性思维，以挑剔的眼光反思过去，审视现在。目前，针对剧坛存在的普遍性弱点和种种消极现象，议论颇多，各种说法和见解层出不穷，可谓见仁见智，莫衷一是。如果说，对过去的反思，对现在的挑剔，可能蕴含着不断求取进步的能源，那么，反思与挑剔必须是有科学精神，才能确保能源施放的实效性。为了使中国戏剧在继续求索中保持强劲的势头，很需要对它存在的根本性问题进行研讨，以找到求取进步的总体方向。

“作为一个整体的人类文化，可以被称之为人不断自我解放的历程。”（卡西尔语）进入新时期以来，中国文化进步是多方面的，最重要者莫过于这种文化意识正在觉醒。戏剧艺术作为中国文化整体的一部分，也从异己力量的统治下挣脱出来，在这种文化意识的推动下迸发出一点活力。以人为对象，以人为目的，正在成为剧作家、艺术家的自觉意识。说得更准确些，这种文化意识正在被愈来愈多的剧作家、艺术家所接受。这也是中国戏剧在新时期多方位探索的一个积极的成果。

对新时期戏剧的发展进行历时性考察，可以沿着它走过的路程画出一条大起大落的曲线：每一次繁荣之后总是伴随着一次深

重的危机。与繁荣相伴随的危机感，使戏剧界不满足于眼前的成绩而进行痛苦的反思，一次次深入对戏剧本体的认识。比如，在“十年动乱”刚刚结束的时候，中国戏剧凭着它的敏锐的政治神经，从政治大变动的潮流中吸取题材，在1979年前后形成了第一个繁荣期——以“社会问题剧”为主潮的繁荣期。一批中青年剧作家以高度的政治责任感，或揭露“十年动乱”造成的创伤，或揭示新时期各种社会问题，一批剧目应时而出，它们以昂扬的政治激情博得观众的强烈共鸣。但是，到1980年下半年，观众对此类“社会问题剧”的热情已迅速消退，从而使戏剧界爆发第一次危机感。由这次危机引发出的积极后果，是对中国戏剧的以“为政治服务”为方针的一条主线路，发生怀疑，并使剧作家们对历史沿传而成的一种凝固的创作程式进行反思。严峻的现实迫使剧作家必须寻找生路。在80年代，改革、开放的社会大潮，求新、思变的社会心理，推动中国戏剧必须迅速完成自身的改革。在这种形势下，一批重在“形式革新”的剧目相继涌出，成为80年代中国戏剧的一个突出的现象。中国新时期戏剧的革命，以形式更新为突破口、为先导，乃是历史的必然。这一方位的探索，不仅适应了广大观众求新思变的社会心理，在某种程度上满足了他们日益多样化的需求，而且，它确实改变了中国戏剧长期存在形式僵化、单调的弱点，为拓展舞台的表现力提供了多种可能性。总之，对于“形式更新”这一戏剧现象的总体价值，不能低估。但是，正是由于形式革新并非是源于作品内在意义变革的需求，而是出于时代社会心理的推动，就使得大量作品徘徊于对外在形式的求新。在1985年前后，当戏剧界对形式革新的热情达到高点时，观众对这类作品的兴致已经减退了，从而引发起又一次危机感。与繁荣相伴随的两次危机，迫使戏剧界通过对自身的反思不断加深对戏剧本体的认识，并获得这样的启示：对剧作家说来，无论是对社会意义的深入开掘，还是对表

现形式的执著探索，都应该皈依到对人的内在世界的把握之上，都应该汇聚到对人的生命活动的深层开掘这一根本命题。脱离这一根本命题，作品的社会意义就难免失于概念化，而外在形式的更新也会成为无源之水，无本之木。

我并不是说，在“社会问题剧”的创作中，剧作家就根本不考虑人物形象的塑造问题，在形式更新的作品中，就根本不能触及人的内在世界的开掘。如果说，戏剧作品的内在意义在于人的生命运动的底蕴，那么，近些年来，有不少剧作家并没有完全忽视这一命题，而有些作品也正表现出对这一命题的追求和深化。不过，与对具体的社会问题的把握相比较，与对外在形式的追求相比较，对把握与表现人的内在世界的探索要更为艰难得多。首先，对这一方位的探索，将需要剧作家调动全部的艺术素养和审美能力，甚至将是对创作主体心灵的完整的考验。中国剧作家也是民族文化塑造成的，历史沿传而成的文化意识的积淀，将滞碍着对人自身的审美把握。其次，与此有关的是，中国戏剧在把握人自身的方面形成种种凝固的模式，至今仍然滞碍着剧作家思维的解放，甚至成为主体难于挣脱的内桎梏，关于戏剧创作本身的种种传统观念，也往往以巨大的惰性阻碍作品内在意义的深化。在今天各种各样的新观念应时而出，这可能是一件好事。我并不认为，剧作家仅仅凭藉某种新观念就可以写出成功的作品，戏剧创作自身的过程，一部作品能否成功的奥秘，要远比观念的获得更为复杂。然而，在各种观念以“新”的面目层出不穷的今天，也确实有必要通过讨论为中国戏剧找到它持续求取进步的总体方向。针对这种情况，在对新时期戏剧的发展历程粗略进行回顾和反思之后，我想围绕深化作品的内在意义这一基本命题，提出几个更为具体的问题，谈谈个人的看法。

其一，“贴近现实”与人本体的深化。

1980年下半年，由于“社会问题剧”的退潮而引发的危机，

曾迫使我们戏剧界开始思考一个尖锐的创作问题：戏剧凭藉及时反映各种社会问题而博得观众的共鸣，何以是短暂的？中国戏剧以及时配合政治任务为宗旨的主线路，何以被堵塞了？在此之后的几年之内，“社会问题剧”似乎已被认为是过了时的东西。然而，近两年来，当持续几年的多方位探索又陷入困境时，有人又发出呼吁：要使中国戏剧走出低谷，戏剧创作必须更“贴近现实”，及时反映广大观众所迫切关心的重大的社会问题。如果这一呼吁将导致“社会问题剧”的回潮，是否可能使中国戏剧走出低谷，进入一个新的繁荣期。

我看，问题并非如此简单。

要求戏剧创作“贴近现实”，当然是正确的。可是，要确认这一口号的正确性，都需要回答一个问题，对戏剧艺术说来，所谓“现实”，究竟意味着什么？

在 50 - 60 年代，中国戏剧创作曾经有这样一段历史，农村合作化运动来了，写合作化运动；紧跟“大跃进”的现实，大写“大跃进”；党中央敲响“阶级斗争”的警钟，“阶级斗争”就成为大量剧目的主题……在 70 - 80 年代中间，紧跟新的农村改革的实施，一批以“脱贫致富”为情节模式的农村戏应运而生。这批剧目都称得上是“贴近现实”的作品，但它们的寿命却都像“现实”（运动）本身一样短暂。79 年前后出现的一批“社会问题剧”其命运也是如此。这一严酷的事实告诫我们：在这一层面去“贴近现实”并不能使中国戏剧真正走出困境。

如果说，中国戏剧必须“贴近现实”，那么所谓“现实”，也只能是“人”自身。日本电影史家岩崎昶说过：“描写现实，透过现实的本来面目描写出它的内在真实，这是自古以来艺术家的任务。至于从何着手来寻求现实和真实，或者从什么角度来进行描写，这是无疑会因时代而异，因社会而异，甚至因人而异，但有一点都是始终不变的，那就是所谓现实无非是指人的内在和

外在的世界。”（《电影的理论》）他对“现实”的理解，或许更是有真正的审美意识。当代美学家提出的各种新的观念，择其真有价值者而言，也并没有背弃这种意识，而是要求艺术更加贴近这一现实。戏剧的对象是人，这似乎已是人所尽知的常识，然而，在强调“贴近现实”的同时，造成戏剧对象的错位，就可能导致戏剧创作的原病复发，这是很需要格外警惕的。针对今日之中国，一提到社会现实，人们常常会想到对内改革，对外开放的各项方针政策的实施，想到在执行改革、开放方针进程中的各种阻力，甚至联想到：在这场社会改革的社会实践中，工业、农业、国防、科技、教育等各个领域层出不穷的新的社会问题。如果戏剧艺术只是在这一层面“贴近现实”，它们都会被及时搬演到戏剧舞台上。我并不否认，这类剧目有可能再次大量涌现，其中，有些作品也可能因其反映的具体社会问题的及时性、尖锐性，形成戏剧演出的一个个燃点。可是，如果中国戏剧不再满足于这种现象的繁荣，而是以更高的美学水准为目的，只滞留于这一层面的贴近现实，似乎是不够的。今日之中国剧作家，应该具有更深刻的透视力，透过社会的表层发现其内在的真实，洞察时代的潜在要求。这种潜在要求当然蕴寓于人自身。比如，中国进入新时期以后，正处在改革、开放的时代，这一时代最显著的特征是：把解放生产力、发展生产力作为社会生活的中心内容。马克思说过：“发展人类的生产力，也就是发展为目的本身的人类本性的丰富性。”从这一基本命题来说，人自身的解放，生命意识的觉醒，人的个性的全面发展，已经成为潜在的历史要求。以人自身为目的的戏剧艺术，应该把握住这一潜在的历史要求，从中汲取创作的题材，在舞台上充分展现时代的精神。如果说，中国社会在改革、开放的时代确实不断出现各种社会问题，那么，剧作家在这一时代也不应滞留于对各个领域的具体的社会问题的及时反应，而应该有能力去洞察，把握在这一时代中人自身的问

题。在这一层面去贴近现实，有可能使中国戏剧以其蕴涵的时代精神而求得内在意义的深化，同时也可以根治历史沿传而成的应时而短命的痼疾。近几年间出现的几部剧作，如《狗儿爷涅槃》、《黑色的石头》、《桑树坪纪事》、《荒原与人》、《淘金大船》等，已经表现出在这一层面贴近现实的趋向，这些作品在不同的角度、不同的层面向当代人的生态与心态深化，鸣响着时代精神的回声。

其二，“人”与观念。

中国戏剧在把握人自身方面所走过的路，既是艰难的，又是进展缓慢的。但毕竟取得了一些进展。回顾过去，剧作家们曾经在对人进行简单的政治批判、道德批判的框子里徘徊不进，作为一种历史沿传而成的思维模式，舞台上的人物形象只是根据某种既定的政治原则、道德原则而被区分为正面或反面，因而呈现出平板、概念的倾向，而丧失了艺术的活力。为了从这一框子里冲突而出，不少剧作家经历了艰辛而痛苦的历程。作为一种模式，它今天仍在束缚着很多剧作家，以致使有些人感到舍此而别无他路。一种现成的思维模式转化为内桎梏，最深重者莫过于此。然而，尽管真正突破而出者是少数，未能突破者已有经验为供借鉴，对此可以不再多占篇幅。

针对中国戏剧创作之现状，更应该重视的是一种普遍性的倾向；有些剧作家在突破政治批判、道德批判的框子之后，又把人变成某种“哲理观念”、“文化观念”的载体。较之把人变成政治原则、道德原则的载体，后者似乎是一种进步。特别是，当这种倾向被冠之以现代化的追求时，它又是有着与生俱来的合理性，因而更易于被普遍接受。在这里，我不想正面讨论戏剧中的“哲理性”问题，也不想就戏剧创作中的“文化意识”议论短长，因为这类问题的实质要比字面本身的含意复杂得多。我只想指出：如果找到艺术中的哲理性，只是意味着把人变成宣传哲理

的工具，或者只是变成“哲理”的载体。如果戏剧创作中的“文化意识”只是把人物变成某种文化观念的载体，似乎并不是真正的现代化观念。当哲学的对象已经回归到人自身的时候，戏剧艺术与哲学可能是有同一性；当文化意识已经确认以人类解放为目的时，戏剧艺术也可以在文化的总体框架中找到自我的价值。这是不言而喻的，然而，戏剧作为人类文化总体的一个有机部分，它与其他文化成分有联系又有区别。比如，与哲学相比较，它们虽然都以人为对象，以人为目的，然而，它们对人的把握与表现，又有不同的角度和方法。现代文化意识不仅没有否定这种区别，而且更加强调它们之间的区别，比如，卡西尔就曾一度强调艺术与科学的区别，他认为，虽然两者都可以完成对事物的深层的认识，但是，科学所追求的是“概念的深层”而艺术则追求“纯形象的深层”。他指出：“在科学中，我们力图把各种现象追溯到它们的终极点，追溯到它们的一般规律和原理，在艺术中，我们专注于现象的直接外观，并且最充分地欣赏着这种外观的全部丰富性和多样性。在这里我们不关心规律的齐一性而关心直观的多样性和差异性。”（《人论》）哲学把人的实现抽象为规律的齐一性，而艺术所要把握的却是有感性丰富性的人。艺术应该借助于哲学的发展深化自身对人的总体把握，然而，如果误认为这种深化意味着牺牲感性和直观的多样性，或者意味着把人物变成哲学实现的形象图样，那就无异于把艺术变成哲学的辅助品，而丧失其独立的品格。在戏剧艺术刚刚摆脱“从属于政治”的强制性要求之后，如果把它转变成“从属于哲学”——固然也可以看成是一个进步，但未必是艺术的进步。

在中国戏剧已经意识到应该以人为对象的时候，还应该进一步解决对人进行审美的把握这一基础性命题。与此相对立的是，有些剧作家在创作实践中，对关于人的各种观念的兴趣，远远胜过于对人的生活总体性内容的兴趣。诸如各种哲学观念、文化观

念等等，成为创作的出发点与归宿，而出场人物只是成为说明观念的所谓“符号”。比如，在某些以爱情、婚姻、家庭生活为题材的剧作中，由始至终充满了关于爱情婚姻家庭的不同观念的讨论，而人的爱情、婚姻、家庭生活的实体性内容却被净化了。剧作家的本意是表达某种新的观念，并企图让观众接受自己所发现的观念，然而，赤裸裸的观念说教，不仅使作品失去其应有的理性深度——那种并非是渗透于形象本身的思想的说教并不能获得理性的深度，而且，由于人的感性的生活实体内容的丧失，反而使作品失去与现实交流的根基，为此，观念本身的艺术说服力（不是逻辑说服力）也是有限的。

其三，对人格的全面把握。

马克思说过，人格是人的规定。对人的个性的把握，也可以说是对个体人格的全面把握。戏剧是行动的艺术，剧作家总是要通过人物的行动直观地表现主体的人格，即个性。在戏剧作品中，主体的人格往往集中体现为行动的动机。从某种意义上说，剧作家对人的把握与表现，根本点也正在于对行动及其动机的把握与表现。

戏剧史上某些流派的界限，有时也体现为从不同的角度、层面把握人的行动的动机。比如，在19世纪末，布伦退尔曾经把“自觉意识”确立为人格的本质，特别强调自觉意志的戏剧价值。这种观念也可以说是对19世纪现实主义戏剧的理论总结。因为，这一流派的大量戏剧作品，确实更为重视人的理性精神，即自觉意志对行动的决定作用。可是，在现代派戏剧中，却很少强调自觉意志，这些剧作家在把握人的行动动机时，更重要的是“从情绪的趋向、潜意识的决定作用，心理的影响等观点出发的”（劳逊语）。戏剧史上这一现象究竟是一种进步，还是退步？在国外也有不同的看法。然而，有一点是清楚的：戏剧的这一变化，确实受到现代心理学的启示，弗洛依德的“潜意识”学说，

荣格对“集体无意识”的发现，对现代剧作家都有深重的影响，它们帮助剧作家打开人的内心世界的最隐秘的角落，可能深入对人格的认识。在我看来，如果承认人格是一个完整的世界，而人的行动动机也是包含着多重心理因素的复合体，剧作家似乎没有必要采取非此即彼的绝对化态度，而应该力求全面地把握一个个完整的人格。排除一切本能、潜意识因素的自觉意志决定论，是片面的，可是，把自觉意志排除掉，把人格看成是纯粹的非理性的王国，也是不科学的。

现代哲学的一个重要命题是：人之所以为人的特殊就在于他的本性的丰富性、微妙性、多样性和多面性。正处于社会进步的深重痛苦之中的中国人，比以往任何时候都更能显现人的这种本性。简言之，一方面是各种新的价值观念的召唤，它们有可能转化为主体的自觉意志，它要求改变现实，不断地求取进步；另一方面，几千年的文化传统的积淀作为社会无意识，又顽强地与自觉意志抗争，甚至消融化、磨钝它，滞碍着主体的意志行动。这就造成人格内在的矛盾性、复杂性。“在现实世界中，个人有许多需要”，他们的需要就是他们的本性（《德意志意识形态》）。在过去，个人的需要受制于各种社会规范，总是扼制着，因而使个人的行为划一化。在今天，个人的多种需要受到各种价值观念的鼓舞，已经变得合理化，以杂多的形式向社会施放，就使得个性呈现出五光十色的状况。个人的多种需要，有的可能变成自觉意志和意志行动，有的则可能处于本能、潜意识和集体无意识的形态。面对这一现实，剧作家应全面地把握个体的人格，才有可能透过五光十色的现象，深入洞察当代人的内心和奥秘。

当代人最大的困惑，莫过于难于完成对自身的认识。人的内心世界，是一个包含着很多未知数的最广阔的领域，正因为如此，当剧作家把对象集中于这一对象时，它必将进入永无止境的探索之中。在这一意义上，中国戏剧的探索之路刚刚开始，它期

望着有更多剧作家聚集于这一起跑线上，去寻找通往胜利之径。

戏剧的关键是人的灵魂的最深沉的最多样化的运动，并赋予这一对象以完美的形式。在戏剧创作中，形式是重要的，剧作家对人的把握与表现，也包含着对形式的把握与创造。

原载《天津剧作》1989 年第 3 期

关于戏剧现状与走向问题

——答《剧影月报》记者问

△（记者）您认为近一时期戏剧创作与演出情况怎样？有没有显示出一些新的特点和迹象？可否就首都舞台演出的状况，结合几个具体作品谈谈您的看法？

近两年来，我国创作和演出的新剧目为数不多，因此又出现了一些悲观的说法，如"不景气"、"又进入低谷"、"又一次发生了危机"等等。在我看来，所谓"景气"或"不景气"，不应只根据新剧目的数量而认定。艺术是不能以量取胜的，以数量求繁荣，并不是真正的艺术繁荣。近两年创作和演出的新剧目虽然不多，但是，有些作品却传达了令人振奋的信息，也可以说，它们确实显示出一些新的特点和迹象。我想就首都舞台演出的几部作品谈谈自己的看法。去年，获誉最高的剧目是中央戏剧学院演出的《桑树坪纪事》。这出戏选取黄土高原上一个蛮荒村落，在20世纪60年代，这里的生产力依然滞留于原始状态，"口粮——生育"构成一种原始性的生存状态，也成为村民们生存竞争的主题。该剧从生命意识的角度再现人的生态与心态，使写实性的场面蕴涵着深刻的内在意义。与此同时，各种具有很大力度的表现性语言，又升华了写实性场面的情感内容，使全剧的内在意义扩展到历史反思的深度与广度。有人说，这出戏可以被看作是中国戏剧十年间多方位探索的集大成，这种说法似乎有点过

份。但是，这出戏确实是某种探索已臻于成熟的标志。第一，近十年来，我国戏剧家所进行的探索集中在两条线路上，亦即对舞台语言的探索和对人的本体把握的突进，这出戏显示出两条线路正在融合统一。第二，在形式探索的热潮中，有些剧作家和导演竭力追寻舞台的表现性，与此同时，却把传统的再现性语言看作是过时的旧东西，而这出戏却在追寻再现性与表现性的融合，并创造了一种比较完整的新的戏剧形态。当然，就中国戏剧发展的总体来说，《桑树坪纪事》只是多种形态之一。北京人艺演出的《天下第一楼》和美国剧作《哗变》、大庆话剧院来京参加戏剧节的演出剧目《黑色的石头》，都是写实性的作品。其中，《天下第一楼》初演已超过百场，不仅获得首都观众的欢迎，在上海演出时又引起强烈反响。《黑色的石头》在1987年底来京演出时曾受到评论界的好评，第二次进京演出，又被誉为戏剧节上最好的剧目之一。不久前，当中国剧坛掀起“形式革新”的浪潮时，有人曾经预言：写实主义的传统已经过时了。然而，这些新剧目演出的剧场效果表明，当传统的写实风格蕴涵着对当代人精神世界的独特发现，而这种发现又具有审美的普遍性时，它仍然具有艺术的生命力。

88年在首都演出的新剧目中，值得提到的还有湘剧《山鬼》。这出戏以屈原为主人公，但是，屈原在剧中的遭遇和行动，亦没有史实根据。剧作家只是从这位历史人物的诗作中获取灵感，凭藉艺术的想象为他编造了在洪荒部落里的一次奇遇。剧作家并没有把主人公置于政治斗争的舞台，对他的行为进行政治评价，而是让这位楚国大夫所信奉的某些原则规范与部落的风习发生碰撞，并着力表现他在部落女子那种野性、纯朴的美的诱惑下所经历的内心矛盾。严格地说，这出戏的内在意义还不够深刻，但是，剧作家的探索精神却比作品本身的成功度更有价值。《山鬼》演出之后，在戏剧界引起一场争论。有人说，它虽然把

历史人物作为主人公，但人物的遭遇和行动均纯属虚构，因而不能算是“历史剧”。在我看来，这出戏恰恰是对封闭性史剧观念的一次挑战。它表明，我们的剧作家在塑造历史人物形象时，正在摆脱“史实”的束缚，以更为开放的想象力拓展历史剧创作的路子。长期以来，我国历史剧作家选取题材的角度大都囿于历史人物在政治斗争中的政治行为，着力于从历史生活中开掘可能为今天所用的政治经验。这出戏却突破了这种思维模式，扩展了历史剧选材的天地。从这个意义上说，《山鬼》不仅是近些年间戏曲创作的一个新收获，它对话剧创作也富有启示性。

△比起前几年，戏剧论坛近些时候似乎有些沉寂。您是否这样认为？理论家的锋芒有些疲软了，恐怕不是好事。您认为最好再掀起一些什么问题的讨论？或者说，就目前看，有哪些问题可以讨论？

前几年，关于戏剧观念的讨论，确实使戏剧论坛热闹了一阵子。那场讨论涉及的问题相当宽泛，参加争论者各持一端，锋芒毕露，火药味十足。但是，由于种种原因，讨论涉及的许多问题尚未能深入下去。近两年来，报刊发表的理论、批评文章，数量并不少，但并没有集中于某个问题展开大规模的论争。从这个意义上说，似乎显得不够活跃。我没有做过调查，对造成这种现象的原因，难于进行全面分析。据我所知，前一阶段有关戏剧观念的讨论中，理论家们提出的各种观点，多已受到创作实践的检验，因而可能更清醒了一些，或进行自我反省、自我调整，或进行更深入的思考。从这两年间报刊发表的部分文章可以看出，有些理论家正在寻找新的方位、新的课题。直接论争的锋芒似乎有点疲软，但是，理论的视野却在逐步开阔，对某些问题的思考却在不断深化。中国戏剧理论是比较贫弱的，要使它确立独立的品

格，并不滞留于跟随创作实践进行解释，而能够站在当代美学的高度，对中国戏剧发展的可传性开拓道路，需要理论家们进行艰苦、切实的工作。前一阶段展开的大讨论，对戏剧理论的建设固然是有益的，但也暴露了理论家主体构建上的弱点。从论争的激情中冷静下来，不断进行反思，求得自身的超越，是完全必要的。要求得理论的不断深化，很需要不断展开正常的学术讨论。但是，学术讨论的深广度，往往取决于参与者内在能力的强度。我所以强调这一点，是想说明：在一场大论争之后，理论家们暂时沉寂下来，进行必要的反思，致力于内在能力的提高，这并不是坏事。何况，从这两年报刊发表的部分理论文章可以看出，有些理论家确实正在实现自我超越。

就我个人的看法，目前急需讨论的问题很多。比如，新时期的中国戏剧是在多方位探索中求取进步，十多年间的艰辛探索走了一条曲线，经验不少，问题更多，戏剧理论应该对这一段路程进行回顾、清理，为中国戏剧的未来打开更广阔的通道；再扩展之，戏剧理论应该对中国戏剧发展的历史进行更清醒的反思，藉以打破滞碍其健康发展的种种历史性桎梏。又如，近些年来，历史剧突进的幅度较小，它所受到的束缚似乎更多。关于史剧观念的讨论，从50年代到今天时断时续，进展不大。戏剧理论应该对这一类型的创作进行观照，并扩展到对历史观、史剧观的更深入的研讨。再如，在前几年，“戏剧本体”曾经成为一个热门话题，实际上，对这一命题的研讨并没有认真展开。为使中国戏剧能够从本体异化的困境中解脱出来，有必要围绕这一命题更深入、更广泛地讨论。总之，可以而且应该研讨的问题很多，我只是略举几例，我想，理论家们还可以提出更有价值的命题。

△近几年来，西方现代主义的一些戏剧流派对我国戏剧影响很大，您是怎样看待这种潮流的？（能称为潮流吗?）**您看这种**

势头还将怎样发展？

进入新时期以来，在改革、开放方针的指引下，西方现代戏剧的多种流派的作品和理论大量翻译介绍过来，它们对中国戏剧的影响确实很大。广泛吸收、借鉴现代派戏剧的创作精神和表现方式作为一种突出的戏剧现象，也可以把它看作是一股潮流。这股潮流的出现，有其历史的必然性。长期以来，中国戏剧一向是独尊“现实主义”，而排斥其它流派，特别是现代主义的各种流派。但是，中国戏剧中的“现实主义”，又被在特定历史年代形成的“战斗传统”所融化，建国以后，由于戏剧深受庸俗社会学的侵蚀，致使真正的现实主义传统也未得到发展。内容的概念化倾向，狭隘的政治功利主义，表现方式和表现手段的单调、凝固，使中国戏剧显得“老”化了。进入新时期以后，在改革开放的大环境中，求新思变成为一种普遍性的社会心理趋向。有些剧作家、导演被长期排斥于国门之外的现代流派所吸引，以借鉴它们求得适应求新思变的社会心理，这种动机有其历史的合理性。然而，就前几年的创作实践而言，我们对现代流派的吸收、借鉴，大都滞留于对某些表现方式和舞台语言的搬用，并未能真正把握住这些流派的创作精神和内在实质。因而，作为一股潮流，其势头虽然不弱，但却缺乏真正的生命力。应该承认，现代主义的戏剧潮流，诸如象征主义、表现主义，直到荒诞派戏剧，不仅在表现方式和舞台语言方面提供了很多新的东西，而且，它们都是在现代哲学、美学、心理学的深重影响下生成的，这多重的影响凝聚成把握人、把握世界的新的观念和角度，并使其内在实质有别于传统的现实主义。比如，这些流派的剧作家更强调表现为主体所体验到的世界，因而具有明显的主观化倾向；他们对人的把握并不把自觉意志看成人的本质，而是更强调表现人的本能、潜意识，从这个最隐秘的角落去发现人的本质。也正是在这

一基点上，他们与传统的现实主义分道扬镳。对现代派戏剧的研究与借鉴，不能丢弃它们的创作精神和内在实质，针对中国戏剧而言，这些流派的上述方面，都不无借鉴价值。在西方，从象征主义、表现主义到荒诞派戏剧，作为一个个独立的流派，它们都已成为过去。但是，它们的创作精神、内在实质和外在形式，依然活在当代剧作家的诸多作品之中。在我看来，今后，中国剧作家可能而且应该从这些流派借鉴更多的东西，为使中国戏剧能够多形态、多风格、多线路地发展，这种借鉴是完全必要的。但是，中国剧作家似乎没有必要让自己归属于这些流派中的某一个，中国戏剧似乎也没有必要追随现代派戏剧已经走过的路线，来一次亦步亦趋的历史的重复。我们更需要奥尼尔式的融化力，对各种戏剧流派广撷博采，凭藉自己的内力把它们熔化，在创作中却执著地走自己的路。任何一种戏剧风格，都是主体个性的标志。一种戏剧流派不过是一种风格类型。中国戏剧在充分发展个人风格的基础上，有可能逐步形成多种新的风格类型——流派，那将是中国戏剧成熟的标志。在通向这一目标的道路上，偏重于对某一流派（如象征主义、表现主义、超现实主义、荒诞派等等）的实验也是有益的。我们对西方现代派戏剧的了解，还只限于阅读剧本和理论文章，戏剧是舞台艺术，对上述流派的舞台演出没有具体的感受，是很不够的，近几年间，有些剧院（团）开始选择一些有代表性的作品进行实验性演出，对我们深入了解、广泛借鉴这些流派的经验，是有益的。我希望这样的实验性演出能够继续下去。

△有人认为戏剧革新不能只在形式上下功夫。您认为如何？我们应抱怎样的形式观？

这种意见可能是针对前几年戏剧创作和演出的实践提出来

的。在1981年至1985年间，“形式革新”的潮流席卷中国剧坛，当时，有些剧作家、导演为打破中国戏剧形式单调、凝固的弱点，对多种形式因素进行广泛的探索。诸如，结构形式、多媒介的综合、小剧场的演出形式、表现性的语言、与观众直接交流的可能性，等等。这些方面的探索确实为处于危机中的中国戏剧增添了活力。但是，就这类剧目的总体来说，形式的探索与内在意义的突进并不是同步的，其中的大部分剧目，它们的内在意义并没有超越79年前后出现的一批“社会问题剧”，对人的把握仍然滞留于一般的政治评价与道德批判的层面，因而形式探索所求之“新”多在于外在形态的变化。针对中国戏剧而言，由于庸俗社会学的侵蚀，内在意义的非艺术化，成为一个难于改变的根本性问题。如果这一根本问题不解决，就很难求得健康发展。任何一种艺术样式，都可以看作是人的生命活动的一种特殊的形式。戏剧艺术也并不例外。当代美学否定内容与形式的二元论，主张两者的合一。然而，内容与形式的合一并不是自然生成的，更不能说，新的形式必然带来内容的变革。这是一个相当复杂的问题。我总觉得，庸俗社会学对中国戏剧的侵蚀，并不仅仅是造成戏剧创作的外在的束缚，更严重者还在于它导致创作主体思维模式的非艺术化，集中表现为对人的把握的种种桎梏。由于主观与客观的原因，在这一方位求取突进，最为艰难。如果剧作家在这一方位还滞留在旧的框子之内，只求得形式的出新，并不能根本改变中国戏剧的面貌。形式革新的价值是不应低估的，但是，如果剧作家们能够在作品的内在意义（主要表现为对人的把握进入更深的层面）上不断突进，才能使这一方位的革新具有更强的生命力。近两年来新创作和演出的部分剧目，如《桑树坪纪事》等，已经证明了这一道理。

△您的继承观是什么？在如何对待传统问题上，您抱什么态

度？您认为继承与革新究竟应是怎样的关系？比如，是“在继承的基础上革新”呢，还是“在革新的前提下继承”？

△您认为我国戏剧目前所面临的问题，主要是什么？比如，主要是在继承问题上，或者是革新问题上？虽然二者都是不可抛弃的。

这是一个更为复杂的命题。据我所知，我国文学艺术领域一直强调“在继承的基础上革新”。进入新时期以后，在社会改革的浪潮中，有人又提出一个新的口号，亦即“在革新的前提下继承”。这两个口号的实质性区别在于，前者强调以继承为基础，后者则强调以革新为前提。也就是说，在处理“继承”与“革新”的关系时，各强调一端，似乎各有各的道理。如果要我们确认两者之一，也并不那么容易。

我想先就“传统”本身谈谈自己的看法。

戏剧传统，作为戏剧历史沿传的东西，它本身就包含着多种因素，需要进行具体分析。比如，中国戏曲艺术已有数百年的历史，它在长期凝固的封建社会中形成并发展，受制于统治者的功利观，以“高台教化”作为价值判断的归宿。传统中的这一要素，已成为中国戏曲艺术发展的重压。挣脱这一重压，才有可能与新时代的审美需要相适应。与此同时，中国戏曲艺术形成的完整的演出形式，其中既有稳定性的因素，又有必须变动发展的因素。前者成为戏曲艺术的基本规定性，后者则在革新、变动中使戏曲艺术不致凝固、僵死。对此不加分析，笼统地确认“以继承为基础”或“以革新为前途”，都是不全面的。中国话剧只有近百年的历史，如果承认它以西方戏剧为宗，则已有两千多年的历史。中国话剧自身的传统，原本就不是一元化的。在“五四”时期，中国作家接受西方象征主义、表现主义等戏剧流派的影响，曾形成多流派广泛实验的格局。此后，中国戏剧在其发展过

程中，又形成以密切配合政治任务为宗旨的战斗传统，同时，现实主义传统也逐步成熟。在50－60年代，以“为政治服务”为总方针，只强调对“战斗传统”的继承，虽然格外尊崇现实主义传统，实质上也被“战斗传统”融化了。在民族解放战争和社会革命如火如荼的年代里，要求戏剧密切配合政治斗争，是完全合理的。然而，使戏剧成为政治斗争的工具，却往往以牺牲戏剧作为艺术的独立品格为代价，因而，也就不能把它作为任何时期都应继承的普遍性传统。至于已有两千年历史的世界戏剧的传统，本来就是在继承中不断变革、发展的。过去，由于种种原因，中国戏剧对这一丰富传统的继承是不够的，也可以说，世界戏剧的优秀传统在中国发生了断裂。针对这一传统，强调继承并不为过。歌德说得好：“各门艺术都有一种源流关系。每逢看到一位大师，你总可以看出他汲取了前人的精华，就是这种精华培育出他的伟大。”中国当代剧作家在文化封闭的状态下，所继承的只是国内戏剧的传统（战斗传统），对世界戏剧史上的精华汲取甚少，造成了内在能力的贫弱。进入新时期以后，他们中间的一部分，已从传统的宝库中汲取营养，但观照的对象仍不够宽阔。当然，艺术家对传统的继承，决不等同于收藏家买进珍品以充实他的展室，而是用心灵汲取它们，把它们融化为主体内在能力的构建。在今天，强调艺术家的主体创作力是相当重要的。但是，主体的创造力与其对传统的融化力是合一的，这两者的合一，构成内在能力的完满性。一个缺少创造力的个体，不可能成为优秀的剧作家。但是，汲取传统不仅不是创造力的滞碍，而是为创造力的发挥积累能源。不能汲取、或者拒绝汲取传统精华的个体，其创造力也是有限的。我的看法是：剧作家对传统汲取的深度与广度，关系到主体内在能力的构建；同时，创造力又是主体性的标志，对一个作家和艺术家说来，它与前者应该是融合统一的。缺少哪一因素，都会造成主体人格的缺陷。从中国戏剧艺

术的实践说来，研究这一基本命题，远比确认何为“基础”、何为“前途”之类的口号更为重要。

△前几年有人认为戏剧的问题重要在于观念要更新，那么到底更新得怎样了？现在又该主要抓什么？

前几年，我国戏剧界提出“观念更新”的口号，就这一命题本身来说，当然具有积极的意义。前面已经提到，我国戏剧长期以“为政治服务”为总方针，它直接导致关于戏剧的对象、目的等重大问题上的偏见，也可以说是戏剧观念上的迷误。在这种状态下，强调观念更新，具有革命意义。而且，这一口号也推动创作实践的突进，显示出一种生机勃勃的创新精神。但是，前一阶段的“观念更新”也并不尽如人意。与上述观念相对立，应该是呼唤戏剧本体的回归，追回它失落的艺术的本性。然而，前一阶段关于观念更新的主张中，显示出更重“形式观”的倾向，对重要的根本性命题却更新得不够。而且，由于对戏剧的对象、目的等等问题上的观念的守旧，形式观的更新也并没有贯彻到底。前几年提出的新的形式观，主要是受西方当代美学的某些派别的影响，由于中国戏剧理论自身的贫弱，对这些学派的观念并没有进行深入研讨，因而，观念的更新也缺乏深厚的根基。从这些方面来看，观念更新尚有待进一步深化。

对剧作家、戏剧艺术家说来，观念更新当然是重要的。可是，只靠新的观念并不一定就能创造出新的优秀的作品。在今天，各种新的价值观念冲击着中国的各个领域，这些新观念对人们有巨大的吸引力。与此同时，旧的文化传统形成的社会无意识，又深深潜在于心灵，并制约着人们的实践性行动。这种矛盾在剧作家、导演的身上就更为深重。关于戏剧的对象、目的等等问题上的传统观念，不仅通过作品表现出艺术本体的失落，也导

致创作主体的非艺术化。至少，它作为一种社会无意识而构成的主体的内桎梏是相当严重的。对传统观念本身的废弃，用新的观念取而代之，要比创作主体彻底破除心灵的内桎梏容易得多。有些剧作家可以发表关于新观念的宣言，似乎已经完成了观念的更新，然而，他们奉献出的作品，却未能突破旧的模式。这种现象表明问题的复杂性。从这一角度看来，剧作家的观念更新，并不能滞留于对某些理性问题的认识，而需要深化为主体心灵的真正解放，首先是主体的内桎梏的全面突破。当然，要完成这一课题，是更为艰难、痛苦的。

△您能否帮助我们的读者展望一下我国戏剧的远景？或者叫“明天的戏剧”吧。

我的“展望”肯定不会让读者满意，因为“远景”毕竟还是个未知数。不过，中国戏剧的明天，也只能是昨天——今天的延续，我们基于对戏剧现状的分析，或许可以对“明天的戏剧”预测出某种可能性。

我在前面已经提到，由于体制改革等多种因素的影响，戏剧作品的年产量可能减少。与此有关，戏剧队伍的水土流失还会继续下去，从事戏剧创作、戏剧导演、戏剧表演的专业性人才，有的可能转向影视艺术以增加经济收入，有的也可能改行另谋出路。这究竟是好事，还是坏事，很难武断地加以判定。如果说，演出剧目不应以数量取胜，那么，戏剧创作人员也不是多多益善。庞大的创作和演出队伍，本来就是精英与平庸混淆的。而艺术并不需要平庸。如果在流动、竞争、淘汰的过程中，专业队伍的人数减少，其结果却是队伍的精干，也未必不是好事。同时，演出团体受制于有限的财力，对演出剧目的选择可能更为严格。选择可能通向两条线路：一是追寻高水准的精品，以此确立

“国优”、“省优”的地位；二是以提高“票房价值”为目的，选择那些能争得更多观众的剧目。这两条线路并列，可能构成一种新的格局。

创造高水准的精品，当然是艰难的，而且，在每年的总产量中毕竟是少数。根据十年探索已取得的成果推断，这类剧目将呈现出多种风格形态并存竞荣的局面。传统的写实风格将藉助于对人的本体的深入把握，以此为内在意义，继续显示其艺术的活力。对再现性与表现性相融合的追求，有可能造就出更完美的作品，并成为一种重要的风格形态。与此同时，当剧作家对人、对世界的体验升华为“不可模仿的世界”时，总体表现性作为一种特殊的风格形态，有可能成为实验的对象。这类剧目在“明天”将会达到什么水准，取决于多种因素，当然也受制于创作主体内在能力的构建。当前，有一批剧作家正在对十年戏剧的探索之路进行反思，并追寻自身的弱点，力求实现自我超越。这种在困惑中求索的意向，乃是不断提高艺术水准的前提。当戏剧已经从异化为工具回归独立的品格时，创作主体内在能力的构建，就成为制约戏剧发展的首要课题。前几年，在多方位探索中暴露出的诸多问题，大都源于主体“内力”的欠缺，诸如对人的本体把握的深度、对形式构建的功力，等等。有一段时间，戏剧界在呼唤“创作主体解放”时，曾更重于对外在桎梏的冲击，今后，创作主体破除内桎梏、求得自身的解放，就显得更为重要。从某种意义上说，剧作家、艺术家个人所能达到的高度，中国戏剧发展的远景，都将取决于主体解放的程度。

演出团体对“票房价值”的重视，使商业性戏剧的发展将是必然的。前几年，像黑龙江演出的《人人都来夜总会》、全总话剧团演出的《初恋时，我们不懂爱情》、沈阳话剧团演出的《搭错车》等，都可以归入商业性戏剧。所谓“商业性戏剧”，并不是只以营利为目的而粗制滥造的同义语，它指的是那些在内

容与形式上都重通俗性的作品。如果说，这类作品可能更重娱乐性，但也应有一定深度的内在意义。这类剧目的“票房价值”与“艺术价值”并不总是对立的，它们可以求得统一。作为戏剧的一条线路，它很像音乐领域的“通俗歌曲”，“通俗”并不等于庸俗。正如通俗歌曲需要不断提高艺术水准才能保持其热度，商业性戏剧也必须不断提高艺术水准才不致热闹一时。针对这一线路所面临的诸多新的问题，尚有待进行广泛而深入的研讨，以推动它的健康发展。

我在展望戏剧的明天时，或许过于乐观了，但谁不希望明天比今天更美好！为了打开通向明天的道路，我们很需要对昨天和今天有更加清醒的认识，在刚刚进入1989年时，与1979年状况相比较，中国戏剧突进的步子确实不小。如果以这样的步伐走完本世纪最后的十年，着实令人乐观。然而，与79年相比较，89年的起点要高得多。甚至可以说，这已是走过了比较平缓的坡度，站立在陡壁之前，每跨进一步，也就更为艰难。站在这一起点向上攀登，将是拚比“内力”的竞争。“内力”贫弱，可能止步不前，但终会有胜利者。戏剧的明天将属于他们！

原载《剧影月报》1989年第4－5期

“社会剧”与美学精神

进入新时期以后，中国戏剧的第一个繁荣期是以“社会问题剧”作为主潮。“十年动乱”给人们造成的创伤，进入新时期所面临的各种社会问题，都在戏剧舞台有所反映。这类剧目曾经受到广大观众的赞誉，它们在演出时的现场效果着实令人鼓舞。然而，在1980年以后，观众对同类剧目的兴趣却很快淡漠了。由此而引发的危机感，迫使戏剧界不得不认真思考一个尖锐的问题：戏剧凭藉及时反映各种社会问题而赢得观众的共鸣何以是短暂的？对这一问题的深入思考，又引发出对戏剧历史的反思：中国戏剧的以及时配合各项政治任务为宗旨的主线路，似乎已经被隔阻了，要求得自身的生存和发展，必须另辟蹊径。在此之后，一大批剧作家开始了多方位的探索，或着力于外在形式的革新，或寻找深化内在意义的可能性，使中国戏剧舞台不断注入新的活力。这多方位探索所取得的进步，是有目共睹的，这里不需赘述。在这个进程中，“社会问题剧”似乎已经被淡忘了，在某些理论研讨和评论文章中，它往往被认定是已经过了时的东西，甚至成为一个贬词。然而，近两年来，当持续几年的多方位探索陷入困境的状况下，有人又向剧作家发出呼吁：要使中国戏剧走出低谷，必须使戏剧创作更贴近现实，及时反映广大观众所迫切关心的社会问题。这一口号的提出，是否有可能导致“社会问题剧”重新涌现？如果是这样，对中国戏剧的发展是否有利？

在80年代以前出现的一批社会问题剧的普遍性的弱点，早

已被很多人所认识，似乎不必重复论证。如果说，要求戏剧艺术“贴近现实”，只是意味着跟随社会改革的浪潮，及时发现和反映不同领域的具体的社会问题；那么，已有前车之鉴可供观照。在这里，我想就可望发展的“社会剧”与美学精神合一的问题，谈谈自己的看法。

这里所说的“社会剧”，并非指79年前后曾大量出现的“社会问题剧”。在那类作品中，剧作家的着眼点以及剧作的全部意义均在于具体的社会问题，人物只为问题而存在，只是问题的说明者。它们应时而生，随着具体社会问题的淡化而被人遗忘。而社会剧的着眼点和内在意义，则转向人自身，它确实是贴近现实的，但这种“贴近”既不意味着及时配合政治任务，也不在于把戏剧的功能归之为试图解决某个具体的社会问题，而是指深入当代人的精神世界，在这一领域洞察、把握具有普遍性的现象，使作品具有更广泛的社会性内涵。

易卜生作为批判现实主义的剧作家，他创造的《玩偶之家》、《群鬼》等等，都可以被看作是成功的社会剧。我国的社会问题剧自称是继承了易卜生的传统，然而，我国戏剧界在介绍、学习易卜生时，从一开始就把这位现代戏剧大师的经验变了质，同时也就把“社会问题剧”这一概念的内涵功利化了。早在20年代，余上沅就曾指出这一问题：“新文明运动的黎明，易卜生给旗鼓喧阗地介绍到中国来了。固然，西洋戏剧之复兴，最得力处仍是易卜生的介绍，可是在中国都进入了歧途，我们只见他在小处下手，却不见他在大处着眼……政治问题、家庭问题、就业问题、烟酒问题……各种问题，做了戏剧的目标；演说家、雄辩家、传教家……一个个跳上台去，说他们的词章，讲他们的道德。艺术人生，因果倒置。”（《〈国剧运动〉序》）建国以后，“为政治服务”成为戏剧创作的总方针，所谓“易卜生传统”也被这一方针的功利性所融化了，连同易卜生式的社会剧

的主旨也被曲解了。比如，《玩偶之家》的主旨被曲解为宣传“妇女解放”问题，而这部剧作的真正意义亦非在于对“妇女解放”这一社会问题本身的宣传，而在于表现妇女解放的心理过程。同样，在《群鬼》中对人格本身的关注，也被从政治功利的视野所改变了，它被解释为“对资本主义制度发起总攻击”。对易卜生传统的实体内容的曲解，成为一种急功近利的创作方向的理论根据。在进入新时期以后，原初的“为政治服务”的方针，则转化为“干预政治”的口号。与此相联系，剧作家观照具体的社会问题的视野和态度，从宣传某种原定的政治原则，转换为主体的政治观念和立场。但是，针对反映社会问题这一基本点来说，政治观念和立场的变化，并非意味着美学精神的觉醒。

我注意到，最近有人把强调美学精神的主张曲解为“纯审美”、“纯艺术”，并把这种主张说成是“戏剧脱离现实”的祸根。把“审美”、“艺术”外加“纯”这一定语，固然可以把与自己相对立的观念逼进死胡同，但是，排除这一有意强加的定语，却可以看出一个残酷的现实：把美学精神看成是与戏剧“贴近现实”相对立者，在理论界还大有人在。在这些理论家看来，要么是“审美”（即“纯审美”），要么是“贴近现实”，两者似乎是两股平行道上跑的车，不可能有交汇点。

戏剧所要贴近的“现实”意指为何？正在进行的现代化建设，对内改革、对外开放的方针的实施，当然是一种“现实”。在这场社会改革的实践中，工业、农业、国防、科技、教育等各个领域都有很多新的问题，戏剧及时反映这些具体的社会问题，当然可以说是对现实的贴近。在戏剧舞台上对社会问题本身的尖锐性来一次“有胆略”的竞赛，也可以使戏剧贴近现实。这类戏剧作品还会不断涌现。有些剧作者与这类作品已是轻车熟路，只要政治环境稍稍宽松，它们就会应时而出。除此以外，“现实”还可以被理解为与美学精神更贴近的内涵。日本电影史家

岩崎昶认为："描写现实，透过现实的本来面目描写出它的内在真实，还是自古以来艺术家的任务。至于从何着手来寻求现实或真实，或者从什么角度来进行描写，这是无疑会因时代而异，因社会而异，甚至因人而异，但是一点却是始终不变的，那就是所谓现实无非是指人的内在和外在的世界。"（《电影的理论》）这位日本理论家对"现实"的解释，似乎比我们有着更清醒的审美意识。艺术的对象是人，这是已被说滥了的真理。对戏剧艺术来说，不管是悲剧、喜剧、正剧，还是社会剧、心理剧、情节剧，都应该在这一对象的深化上追求自身的发展。易卜生的社会剧，在这方面已经提供了切实而有效的经验。易卜生的真正继承者，也没有离开这一传统。这并非是他们缺少创造精神，而是由于他们自觉地受制于美学精神的基本要求。

所谓"社会剧"，无疑应有更深厚的社会性内涵。但是，要发展"社会剧"，并不意味着使戏剧艺术离开审美的轨道，而成为"社会学"的附庸。社会学作为一个科学的分支，它有特殊的对象和目的。它的基本对象是"研究人与人之间的社会关系及人与人和群体与群体之间的相互交往和相互影响的原因和结果"（《简明不列颠百科全书》）。在各种社会问题层出不穷的当代社会，它必然要把这些具体的社会问题作为研究的对象，并为解决这些问题寻找出路。然而，戏剧艺术并不能以社会学的对象为对象，以社会学的目的为目的，更不能把戏剧作品当成社会学的形象图解。以人自身为对象、为目的，乃是美学精神的基本点。所谓"社会剧"也不能离开这个基本点。美国当代剧作家阿瑟·密勒是一位社会剧作家，他的《推销员之死》已为中国观众所熟悉，它无疑是一部当代成功的社会剧。这位社会剧作家在谈到当代社会剧的创作问题时说过："这一代人的社会剧一定不能只停留在对盘根错节的社会关系的剖析和批评这一步上。它必须去探索人存在的本质，找到他的需要是什么，以便使这些需

要在社会中受到重视，得到满足。因而，新型的社会剧作家如果想做好本职工作，必须是比过去更高明的心理学家，必须至少意识到要把人的心理生活世界封闭起来的做法是徒劳无益的……”（《论社会剧》）他甚至把奥尼尔的《毛猿》、威廉斯的《欲望号街车》都称之为社会剧。我们不必完全接受他为“社会剧”划定的范围，但是，作为一位当代杰出的剧作家，他的创作主张与其创作实践是一致的。至少，在他的《推销员之死》中，虽然也触及到劳资关系、父子关系之类具体的社会问题，可是，该剧的更深刻的意义还在于当代人对自身价值的追寻与破灭，而且，如果离开对主人公探幽发微的心理分析，这一深邃的内在意义也就难以充分体现出来。把心理分析看作是心理剧的任务，而社会剧将只重于社会分析，这种非此即彼的分类法已经过时了。成功的社会剧所蕴涵的深邃的社会意义，更需要社会分析与心理分析的统一。至少，不深入洞察当代人的具有普遍性的心理动向，也很难进行精细入微的社会分析。

最近，北京人民艺术剧院连续演出了两部外国剧作，一是赫尔曼·沃克的《哗变》，二是梁赞诺夫的《车库》。后者明显地具有社会剧的特点。这出戏围绕一座新建的车库房的分配，触及到各种各样的社会问题，诸如拉关系、走后门、金钱万能、行贿受贿、高干子弟的特权，等等。然而，剧作家对现实的洞察并未滞留于这些表层的社会问题，他只是把一个牵动每个出场人物切身利益的具体问题作为动因，深入剖析人物潜在的心理内容，从而深化作品的内在意义：物质与政治的特权正在触伤社会成员的人格的尊严，这就涉及到当代社会更具有普遍性的生态与心态。《哗变》中心理分析笔触更为浓重。舰长魁格作为一个案件的原告，他在法庭调查的过程中，其潜在的精神世界一步步被剖露出来。这一剖露的过程，也就是心理分析逐步深入的过程。剧作家的批判精神并非只限于对“一个小小无能暴君”的行为的危害

性，而是深入到行为的内在原因：一个类偏狂人格的种种表现。我国习惯于“社会问题剧”模式的批评家只看到这出戏对官僚主义的揭露，而其典型就是魁格。然而，这出戏的内在意义并非滞留于此，而是通过对另一人物格林渥形象的塑造，深入表现现代人内在的精神矛盾和自我审视的精神。格林渥接受为被告玛瑞克辩护的任务，他出色地完成这一任务，不但证明玛瑞克无罪，而且把其夺权哗变的行为论证为英雄的壮举。但是与这次成功的自我实现相伴随，却是良心的内疚，因为他的情感却倾向于魁格这位在反法西斯战争中立下功绩的老战士。理智与情感的矛盾，追求自我实现的需要却伴随着公正、良心的重压，法律的程序与道义原则难于统一……现代人要实现自身人格的完善，竟是那样艰难。由于剧作家的着眼点在于人自身，以人的全面发展与人格的完善作为审美追求的目标，他就能超越诸如法律、道德等等具体社会问题的层面，而使作品的内在意义具有审美的普遍性。认真研究这些剧作的成就与特点，对我国社会剧的创作是有益的。

近几年来，在原有的“社会问题剧”已经衰落之后，有些剧作家也试图超越原有的创作模式，不再滞留于以具体的社会问题为出发点，用人物去说明问题的层面，而力求通过对人进行更深刻的社会分析，深化作品的内在意义。李杰的《田野又是青纱帐》是向社会剧探索的一次实验。杨利民的《黑色的石头》，也可以说是一部社会剧。前者对处于改革大潮中农村各阶层的心理状态进行抽样分析，结构成一幅社会群体的肖像画，展现出农村文化的结构。后者则把几个青年工人的需要、欲求与老一辈石油工人对传统的固守结构在一起，试图勾画出时代变革的影象。人自身的需要应该得到实现，但这种需要实际上还受到扼制；扼制人的需要的种种规范在过去是合理的，而今天却失去了合理性。我们透过这种种矛盾现象可以感悟到时代的脉搏。这些作品的共同性弱点仍然在于心理把握的深度不够，因而滞碍着作品内

在意义的深化。这一弱点或表现于作品的全局，或表现在对个别人物形象的塑造。

美学精神乃是一切题材、类型、风格的戏剧作品所应追求的，如果它们要成为真正的艺术作品。社会剧作为把握与表现现实的一种类型，自然也不例外。所谓“美学精神”，并不是一个与现实不能沟通的绝缘体，它要求把人作为观照的对象，站在人的全面发展与人格完善这一高点把握当代人本性的变异，洞察、把握具有感情丰富性的人的生命的动态过程，并赋予它以完美的形式结构。不过，社会剧并不突出个人的命运，不一定对主人公的个性心理的动态过程进行深细入微的分析，而更重于深刻把握当代人具有普遍性的生态状态与心理状态，追寻人性沉沦的原因。如果一定要讲“社会问题”，较之那些在各个生活领域中层出不穷的具体的社会问题，人自身的问题则更具有审美的普遍性和长久性。所谓“社会剧”，在对人的洞察的把握时，当然需要精深的社会分析，从人与社会环境的关系、人的社会性需要等多重视觉把握当代人的生态与心态；但是，这种社会分析当然不等同于一般社会学的方法，它不仅不排斥心理分析，而且，常常藉助于心理分析透过具体的社会问题的表层把握内在的真实，使形象具有更大的力度与深度。

社会剧可望得到发展。如果它能够健壮地成长，则需要美学精神的哺育！

原载《剧本》1989 年第 6 期

群体力量的优势

——简评黑龙江进京演出的四台话剧

应文化部和中国剧协的邀请，黑龙江省文化厅将于明年2月组织近10台剧目进京做汇报展览演出。一个偏远的省份集中向首都舞台奉献这样多的新剧目，非常引人注目。当然，如果引起轰动的只是剧目的数量，并没有多大价值。人们所关心的是：这些剧目达到了什么水准？在今天，把这些剧目集中于首都舞台会有什么积极意义？

这次展演的剧目有话剧、评剧、龙江剧、京剧、舞剧、音乐剧等。仅就四台话剧而言，我曾读过剧本，并不同程度地了解剧本修改的过程。这四部作品在首都演出之后，很可能引起不同的评价（这是正常的），它们确实都值得评论界的重视。在我看来，这几部剧作不仅各有特点，而且都可以显示黑龙江戏剧创作群体的艺术追求所进入的里程。而这一群体的艺术追求和实际达到的水准，是令人鼓舞的。这是一个富有生命力的群体，至少，一个省有这样的创作群体，很可以从一个侧面表现出中国戏剧的兴旺。

黑龙江有一个省戏剧创作中心，自成立以来，对团结全省剧作家、推动全省戏剧创作起到了积极作用。我们所说的创作群体，即隶属于这一创作中心。1988年，该中心曾组织对当年创作的话剧新剧目进行讨论，其中绝大多数是中青年剧作家的作品。该中心的理事长、省文化厅副厅长杨运泰曾针对它们提出这

样的问题："进入1988年以来，我省的戏剧创作，尤其在话剧剧本方面，又出现了一批质量上乘的剧本，这剧本大多着重写我们民族文化、历史的积淀给人民精神上造成的重负，努力开掘灵魂深处的东西，写得较有深度。但从题材上看，从这方面落笔又有些过于集中，直面切近生活的较少，直接从改革大潮中撷取题材，捕捉重要问题并艺术地再现的也为数不多。"我曾读过该省在1988年创作的部分剧作，总括地说，上述问题确实存在。这些剧目的作者大都有明确的追求，即对当代人精神世界作艺术把握，并集中于这一角度调动自己的体验。因之，作品大都有较丰厚的感性内容，而较少概念化的陈迹。但是，就其中的大部分剧目看来，尽管作者的意图均在于努力开掘灵魂深处的东西，并试图从民族文化传统的积淀这一层面进行开掘，可是，触及的深度与广度仍不够理想。有些作品给人的感受是：剧作者对当代人的观照尚滞留于一个偏狭的角落和较浅的层面，由于未能从整体上把握世界，对这类人灵魂的透视与体验虽较精细，却缺少深度与广度。而且，艺术表现的动力也显得稚弱。作为组织、推动全省戏剧创作的主要领导者，要求剧作家多视角地观照生活，特别强调"直面切近生活"、"直接从改革大潮中撷取题材"，是很明智的。对此，我只想稍加补充。所谓"从改革大潮中撷取题材"、"捕捉重要问题"等，固然重要，但对戏剧创作而言，这一要求与深入开掘当代人"灵魂深处的东西"，不应是相互对立而应该是可以统一的。人的心灵是一个广阔的世界。尽管艺术特别强调人的个性和独特性，个人和社会的关系总是不能割裂的。剧作家对一个独特的灵魂的深入开掘，往往要触及他所处的时代社会的某些本质方面。在戏剧作品中，人的灵魂的独特性与普遍性的社会内容，两者并不是相加，后者也不应外在于前者，而是蕴涵于前者之中。后者可以深化前者的内在意义，但要通过前者获得艺术的生命力。此次参展的《野草》、《淘金大船》、《大雪地》、

《天鹅湖畔》这4部话剧，都在不同程度上体现了这两者的统一。这些剧目的作者都试图从当代人的精神世界这一视角捕捉当代人面临的重要问题，力求进行艺术的表现。也正因为如此，就使得这些剧目的内在意义具有一定的审美价值。

《野草》是一位青年剧作家的作品，它的主人公从农村来到城市，成为一个建筑包工队的头目。在社会改革的大潮中，这类包工队已为数甚多。他们的组建和活动，造成很多新的社会问题。剧作者的视角则集中于在开掘、维持包工队的生路这一艰难的路程中，主人公自身精神世界的变异，与包工队其他成员相比较，他有更多的智慧和魄力，然而，为了维持和开拓生路，在面对一个个难题时，他却不得不顺从各种势力的冲击，智慧和魄力变异为非法经营的手段。为了使这个集体存在和发展，他不得不撕破原有的宗法式的关系，这种关系要求人与人之间保留更多的温情，但它却使群体失去竞争力，他为了提高这种竞争力试图树立冷冰冰的原则，却为此而受到非议。为了屈从某种不得不依靠的势力，他以婚姻为交易，牺牲了可以获得的爱情，同时却又难以克制深重的痛苦……这一形象蕴涵的社会内容相当丰厚，我们至少可以从主人公的精神变异感悟到特定时代的脉搏。《淘金大船》的主人公承包了一艘现代化的采金船，他本想以此为契机干一番事业。可是，最后却与承包的大船同归于尽。如果说，出现在舞台上的“淘金大船”是一个隐喻，一个象征，那么，剧作者借用它的沉没所要发掘的却是积极的教训。主人公所率领的一群淘金汉，多少年来一直是用原始方式淘金，这种劳动方式不仅构成了旧的群体关系，也造就出一种顽固的习惯势力和畸形的心理结构，因而也就很难适应现代化的“淘金大船”。主人公虽然学到了新的知识，也不乏领导者的才力，但由于自身精神世界新与旧的混杂，使他无力彻底挣脱旧习惯势力的羁绊，更无力改变这支队伍的素质，因而，他所为之奋斗的事业也只能是未完成

的幻想。与《野草》一样，《淘金大船》的作者也是力图在社会改革的背景下揭示当代人的精神问题。在这里，所谓“精神问题”，当然也是当代的重要社会问题。《天鹅湖畔》所选取的是北大荒开创期的历史生活。物质的匮乏，自然环境的恶劣，不仅作为垦荒者生存的背景，也成为他们的实体生活内容。这部剧作曾几易其稿。在初稿中，作者的重心在于真实地再现这种实体生活内容，其中也不乏妙趣横生、十分感人的场面。但全剧却显得粗糙、肤浅。修改的过程也正是从真实地再现历史生活的艰险向主人公精神世界深化的过程，这种深化渗透着作者对历史生活的深切反思，剧作的内在意义也在不断深化。《大雪地》的主人公的灵魂是50年代特定的社会环境塑造成的，作者虽着力于表现这一形象所蕴涵的具体时代的某些特征，但也并非是对历史生活的简单再现，而是从当代社会变革的角度揭示历史生活塑造的灵魂在今天所面临的内外矛盾。无疑，主人公所面临的矛盾既有着个人经历的特殊性，又具有普遍的社会意义。

我简略地解析这几部剧作蕴涵的社会内容，只是为了说明：剧作家观照的视角集中于各种人的精神世界，如果这种观照是深刻的，作品必定会触及某种重要的社会问题。不过，上述剧作所揭示的并非仅仅是某个生活领域那些特殊的、具体的问题，如经济上和政治上的方针政策等等，而是人自身的问题，是人的精神世界的问题。如果我们承认艺术的对象是人，剧作家对人的精神世界的观照与表现，把关注的重心集中于当代人的精神问题，也更能体现艺术的本性。有一点是清楚的，与那些以揭露某个生活领域特殊的、具体的社会问题为出发点和归宿的“问题剧”相比较，这些作品有着更为丰满的形象，这些形象并不只是某个社会问题的说明者，而有着自身的生命力；它们不仅体现着剧作家鲜明的社会动机，又熔铸着剧作家对当代人心灵的深切体验。无论如何，只着眼于具体的社会问题，或者片面强调“哲理”、

“文化观念”等理性内容，而贬低、忽视形象本身的审美价值，并不是戏剧艺术的出路。同样，把艺术与社会学等同起来，让它成为社会学观念的图解，也并不是对艺术的尊重。卡西尔说得好：“不相信形象，不相信具体的直觉，并不意味着哲学地解释艺术或使艺术合法化，而是意味着艺术的死亡。”人们已经看到，前几年，我国戏剧舞台在片面强调观念化的所谓“探索”浪潮中，曾经出现形象贫弱的倾向。而上述几部剧作，在这方面的明显进步，是令人欣慰的。

黑龙江创作群体的艺术追求还有一个特点：他们一向不把表现形式看作是可以离开内在意义而独立获得的东西。这几部作品也是一个例证。可以看出，与前一时期曾经流行的某些片面追求外在形式的剧目相比较，它们由于内在意义的深刻，显得更为坚实。当然，这几位作者并非忽视对形式的探索，他们大都是为构想中的人物的灵魂的运动过程寻找有力的表现形式。在这方面，这几位作者所显示的功力并不是齐一的，但却都在竭力追求。《淘金大船》的作者似乎更重于为展现主人公内心活动的历程寻找富有艺术张力的情境，而且使之与作品的内在意义相适应。他试图用有力的情境、象征性的背景构成浓重的舞台气氛，这种追求是有成效的。《大雪地》已几易其篇，剧本修改的过程也正包含着对形式的探索；不过，剧本外在形式的变化总是与对主人公灵魂的深化相伴随。比如，在初稿中，全剧的主旨在于表现主人公在50年代与进入新时期以后命运的浮沉，全剧两幕以时序为界，显出结构上的断裂，全剧也显得平板。在修改过程中，随着对主人公在新时期社会变革环境中矛盾心理的深化，逐渐寻找到贯通两个时期的内在结构的线路，从而增强了全剧的力度。《天鹅湖畔》原本是着力于再现开创时期物质的匮乏和环境的险峻，有些场面虽较生动，但全剧却显得平板，戏也常常造成停滞；在修改过程中，作者逐渐找到了以主要人物的矛盾关系贯通众多场

面的内在线索，情境也就更富于活力。然而，这出戏由于目前形式上仍较贫弱，而使潜在的意义尚未充分表现出来。总之，这几部作品以其较大的成功度证明：在戏剧创作中形式是至关重要的，但是，只有在形式与意义合一的情况下，它才具有真正的审美价值。

我并不认为黑龙江进京演出的这几部话剧作品是完美的，由于种种原因，在舞台演出时它们原有的弱点可能更突出地显现出来。这几位中青年剧作家的创作生命也刚刚开始，他们未来的路程是漫长的，也难免是曲折的。可是，在话剧创作队伍正在不断分化、流失的今天，他们对话剧事业的执著追求，那种“虽九死其犹未悔”的精神，显得极为可贵。顺便说一句，黑龙江戏剧创作群体大都有这种精神。这个群体的未来是光明的。愿有更多的省分、地区搞成这样的创作群体。在这样的群体中，剧作家们可以相互借鉴，相互竞争，有利于个体的成长。

原载《中国戏剧》1989 年第 12 期

幽默、感伤与生命感

——评赵家捷的《傅尔的故事三部曲》

在70年代末，80年代初，中国剧坛出现了进入新时期以后的第一个繁荣期，其显著标志是一批“问题剧”相继诞生，它们凭藉所提出的社会问题的及时性和尖锐性获得强烈的剧场效果。就在这时，南京的剧作家赵家捷奉献出他的喜剧作品《傅尔外传》，与当时诸多的“问题剧”相比较，它完全是另一种姿色，另一种格调。或许，评论界的热情只是集中于剧坛的主潮，对这出戏并未给予应有的关注，然而，它在为浓重的政治热情所统治的中国剧坛，却默默地散发着清淡而隽永的芬芳，显示着自己的生命力。在此以后，赵家捷又相继完成了《天上飞的鸭子》（1988）和《别人的房子》（1991），它们与《傅尔外传》一起统称为“傅尔的故事三部曲”。今天看来，这三部喜剧作品，在新时期戏剧多方位探索的路程上，应该占有一个重要的地位。

剧作家在“三部曲”的《后记》中说过：“中国那么多的剧作家，其中不乏有志于喜剧事业的人，为什么至今难得有可以称得上纯净喜剧的作品？然而这是我的戏剧理想，我将为此而努力。”他自己申明：“三部曲”还不能称为“纯净的喜剧”，原因在于，在他写这些喜剧作品的时候，一种感伤的调子总是在潜在地影响着自己，常常身不由己。究竟什么是“纯净的喜剧”，在理论上着实不那么容易澄清。不过，在《傅尔三部曲》的不少场面中，可笑性往往伴随着伤感的调子，而且，在《傅尔外传》

和《天上飞的鸭子》中，这种与可笑性相伴随的伤感的调子确实是淡淡的，但是，到了《别人的房子》里，它却隐而不见了。这种亦不单一、亦不“纯净”的情感内容和情感效果，正是《傅尔三部曲》的基本特征，表明剧作家创作动机的复杂性，表明他把握喜剧形象的角度与层面。在这方面，“三部曲”的成功与缺陷，对我国当代喜剧创作都具有参照价值。

按照剧作家的构想，傅尔乃是“一个心地善良的普普通通的小人物”，“一个傻里傻气的老实人”。他把这样一个人物选为喜剧的主人公，并试图把傅尔的思维方式和行为方式与环境的不协调作为喜剧性的基因。在我看来，这种不协调是否具有喜剧性，关键在于剧作家处理人物与环境及两者的不协调的眼光和态度。如果剧作家以善恶、是非的观念处理这种不协调，把主体的“善良”与环境的“不善良”相对立，甚至把傅尔与其他人物的关系构成意志与行为的冲突，这就很难营造成一部喜剧作品。如果这种不协调被构建成因循守旧的道德规范的主体与发展着的新的现实之间的对立，而主体的思维方式与行为方式又是被否定性的夸大变形，或许能造就成一部讽刺喜剧。可是，《傅尔三部曲》乃是一部幽默喜剧，创作这类喜剧作品，用不着道德原则。这样说，决不意味着喜剧作家鄙视道德，而是指不需要对人物的动机与行为进行道德评价。急功近利的道德眼光与喜剧无缘。生命感乃是喜剧的基础。赵家捷在这部作品中，在构建人物与环境的不协调关系时，基本上是抱着更超然、更豁达、更富哲理的态度。从作品的结构看，一次次偶然性的机遇、巧合构成喜剧性的情境，在这种情境中，主人公所面临的并非是道德原则的对立，而是由主体的行为引发出的动机与效果的悖逆，由于剧作家处理人与情境的关系的特殊的眼光和态度，主体动机与效果的悖逆，把幽默感与伤感情调融合在一起，蕴涵着特殊的情感意义。

在《傅尔外传》中，傅尔虽然专心于本职工作，却不能不

叹息平凡的清洁工难于得到姑娘们的青睐，内心却希望爱情的机遇，机遇似乎君临了。傅尔偶然拾到一个钱包，想不到却帮助杨柳摆脱了一次厄运。杨柳为感谢他，把他引入金城饭店，在这里，他又与分离十多年的老朋友黄丽不期而遇，之后，他经历了希望与失望的波折。他刚刚树立起爱情的希望（对杨柳），却发现对方已有恋人正处于爱情危机之中。他竭尽努力，成全了这对恋人，却断送了自己的希望。在这里，幽默感来自主人公对个人欲求轻易的遗忘，来自主体行为的后果与个人欲求的悖逆。而这一切，都是发自天性，都是合乎自然——幽默喜剧恰恰需要这种发自天性的自然。在这里，傅尔行为的后果也蕴涵着淡淡的伤感：

吴　桐　（紧紧地拉住傅尔的手）傅尔！……你让我说什么好呢？

傅　尔　那就什么也别说啦！（从吴桐手中挣脱出来）你们两个，出去走一走吧，都一年多没见面了，还不该好好谈谈吗？

杨　柳　（有点难过）那么……你呢？我们一起走吧！

傅　尔　不，不，我还要等黄丽，就此和她告别。

吴　桐　那么我们陪你！

傅　尔　不用，不用！真的，我想一个人待一会……

杨柳与吴桐依依不舍地下。

一阵风起，又飘下许多落叶，傅尔四面看看，发现了栅栏门边的那把扫帚。他拿起扫帚扫起落叶来。……

主人公发自天性的行为成全了别人，自己却默默地承受着难以名状的失落感。观众对主人公行为、后果及其心情的感受，是难以用一种情感性质表述的。淡淡的伤感与喜剧性效果相融合，

前者使后者的意义更充实、更丰富。

《天上飞的鸭子》是“三部曲”中最富有喜剧效果的。傅尔与小王、小白、女诗人之间错综复杂的关系，时时把傅尔置于尴尬的处境。剧作家在《答记者问》中透露了自己的创作意图：“在象征的意义上，我是把诗人作为形而上，小白作为形而下来处理的……而傅尔则动摇于这两者之间，他要寻求精神与物质的完全和谐，显然这是不可能的。于是，他把小王理想化、外在化了，因而小王也不可能是属于他的。”无疑，剧作家的自白是真诚的。不过，从这部喜剧作品的实体内容来看，创作主体的这一意图亦未直接转化为主人公的自觉意志。如果真的是这样，傅尔的行为未免太理性化了。傅尔与三个女性的关系，都是由偶然性的机遇构建成的。他所以不接受小白的追求，也未能与女诗人沟通，只是苦苦地寻找小王，亦非是理性标准的选择，而是出于天性的执著——“傻劲”的内涵之一。他赴小白的约会，本来就不那么情愿，又发现自己是被她利用，这是傅尔所不能接受的。在赴约的时候，又与小王邂逅重逢，从此，他潜在的对爱情的欲求又死灰复燃。他对小王并不了解。一次短暂的街头会面，她来去匆匆，又有小白插在中间，甚至连她的姓名住址都没来得及问清楚，当然也说不上是一次理性的选择。他只是凭着一点感觉而倾心于她，执著地寻找她，渴望能满足潜在的欲求。好不容易又见到了她，人家已经有了对象，正在为对象的失约而气恼。傅尔为解除小王的痛苦又决定重复为杨柳而寻找吴桐的行为。此刻，他究竟是希望小王与对象重归于好而去奔波，还是希望此行能证明小张确实出于对小王的冷落而失约？对此，连他自己也搞不清楚。不过，他怀着复杂的动机而去，回来后却得到了报偿。由于对小张的失望、气恼，小王接受了傅尔的感情表白，于是，他沉浸于对幸福生活的向往。不料，好景不长，小王对小张的误会，

却让小白给解除了。这时，傅尔又只能在沉默中承受深重的失落感。象《傅尔外传》一样，幽默感与伤感的融合，构成了一种特殊的喜剧情调。如果说，伤感的调子渗透着剧作家对主人公的同情，那么，这种同情心并没有超越喜剧的原则。正如桑塔耶纳所说："我们所说的幽默，其本质是：有趣的弱点同可爱的人性相结合。"（《美感》）如果说，傅尔的行为表现出主体对个人欲求的遗忘，以及他对别人的痛苦忘我的关怀；那么，那种建立在轻率基础上的执著，都有几分荒唐。由偶然性巧合构成的情境，只不过是主人公自我表现的契机，真正的喜剧性恰恰在于主体的天性与情境的契合，在于主体在情境的规定下发自天性的行为。

伴随着伤感的幽默，或者说两者并行不悖，构成《傅尔外传》和《天上飞的鸭子》这两部喜剧作品的特殊情调。在《别人的房子》里，一套待分配的房子引来无房可住的男男女女，他们的生活方式和心理状态，确实引人发笑；傅尔面对刘英的追求欲解脱而不能的尴尬，也具有喜剧效果。在这些场面中，剧作家营造喜剧性情境的才华是显而易见的，而主人公天性中的喜剧性因素也得到充分的表现。可是，傅尔与杨辛的关系的进展，作为这出戏情节的重要线路，却改变了"三部曲"原初的喜剧情调。原因在于，剧作家原初对傅尔的同情，在进入他与杨辛的关系时，已经转化为超越幽默感的厚爱。与傅尔以往失之交臂的女性相比较，无疑，杨辛是更成熟、更理性、更知识化的。在杨辛的心目中，原初的傅尔不过是一个傻气十足的谢了顶的大孩子。但是，傅尔在杨辛面前来了一次真正的反省：

杨　辛　可是你是个善良的人，这比什么都好。

傅　尔　善良不等于性格懦弱，许多事本来是很简单的，由于我性格上的软弱，才变得复杂起来：

本来我是可以得到爱的，可是一次又一次，
终于失之交臂。我想改变生活，改变自己！

杨　辛　太好了，傅尔，听到你这一番话，我多么高
兴，不亚于我得了一大笔奖金。

这种发自自觉意志的自我反省，固然可以说明傅尔有一系列挫折之后，变得更成熟了，喜剧主人公并不一定都是定型化的、始终不变的，傅尔可以改变自己，变得更成熟。不过，如果“改变自己”，指的是失去天性中的喜剧性因素，则可能使喜剧受到损伤。在《别人的房子》中，傅尔在与杨辛交往过程中，确实成熟起来了。他凭藉偶然性的机遇（与退休的邮电局长相识）帮助杨辛渡过了一个重大的难关，他相当清醒地对杨辛指明鲁奇的缺点，相当尖锐地对杨辛提出种种忠告，并和她讨论人生哲理……傅尔的这些行动似乎更符合杨辛的标准。但是，原有的动机与效果的悖逆、尴尬处境中天性蕴涵的幽默感，却逐渐消弱了。他与她的关系所构成的情节线也逐渐失去了喜剧效果。剧作家出于对傅尔的厚爱，营造成一个“大团圆”的结局，杨辛决定嫁给傅尔，“别人的房子”变成了他们自己的家。喜剧需要“大团圆”，但并非一切大团圆都是喜剧性的。对主人公说来，这一结局当然称得上是完美无缺了。可是，它来得过于容易，又缺乏喜剧所需要的矛盾、乖讹等等因素，而且，也缺少发自天性的欢乐的气氛，这些，也可以说是“三部曲”的遗憾之处。

《傅尔的故事三部曲》尽管在总体上不那么完整，喜剧和情调未能贯彻到底，但是，它确实是中国新时期戏剧多方位探索的一个重要成果。在中国当代喜剧创作领域，“三部曲”具有开创意义。如果说，幽默总是与智慧相伴随，赵家捷不缺少这种智慧；如果说，生命感是喜剧的基础，赵家捷的更超然、更豁达、

更富哲理的眼光，有助于获得这种生命感；如果说，喜剧更需要想象力的浇灌，赵家捷具有足够的想象力。期望赵家捷进一步解放心灵，在人性更广阔的领域获取灵感，使他潜在的喜剧才华更充分地发挥，结出更丰硕的果实。

当然，也期望有更多的剧作家在喜剧领域大显身手，因为，中国需要喜剧，更需要幽默喜剧！

原载《剧艺百家》1993年第1期

危境与生机

——引出一个热点话题

沉重的危机感，不，准确地说，是绝望感压迫着中国剧坛！

戏剧演出团体大都为经济效益而奔忙，由于舞台演出的票房收入难于维持生计，在开辟“第三产业”的浪潮中，排演厅、剧场大厅改成舞厅，饭店里炉火正红，而演员却闲着无事……

剧院（团）为了证明自己的存在，多方筹集资金排出新剧目，竭尽全力争得“晋京演出”和参加“评奖”的资格，尽管评论界为它捧场喝彩，诸多名目的中奖剧目也洋洋可观，但这些剧目大都也只是演出几场就偃旗息鼓，而观众的反响也相当冷漠。

几年前曾经发誓将毕生精力奉献给舞台剧的作家，大都也把兴趣转向了电视剧，或改行经商；有演出能力的剧院（团）为了寻找好的剧本，不惜重金悬赏，却仍然是无米下锅……

曾经喧嚣一时的职业评论家，大都也沉默停笔，有些专业刊物竟然窘迫到找不到论题……

这场危机究竟是一时性地进入淡季，还是历史的必然？中国戏剧是在严酷的危机中苟延残喘，坐以待毙，还是在沉重的压迫下来一次彻底的反思，它还能否凭借自身的潜能求得生存和发展，再争来一个光明的新天地？这后一种可能固然是令人欣慰的，但是，包袱沉重的中国戏剧还有这种能力吗？

本文拟引出这样一个热点话题，与困惑中的同行们一起探求

生存之路。

一

作为一种特殊的艺术门类，戏剧的本体优势在于观众与演员的现场直接交流，在于现场的共同创造。这固然是戏剧艺术的优势，但是，观众对戏剧发展的制约性，也更显得直截了当。“没有观众就没有戏剧”，这是人所尽知的真理，尽管中国当代戏剧要承认这一真理是相当痛苦的。只就这一真理最表层的意思来说，中国戏剧的前途将取决于观众能否回到剧场里来。或许正是因为如此，自80年代以来，中国戏剧在危机感的压迫下，“观众学”已成为一个关注焦点。不少剧院（团）的领导人，面对观众厅的不景气状态，痛苦地呼喊着失去的“上帝”：“你们究竟想看什么?”与此相对应，关于研究当代观众心理趋向的文章，关于观众欣赏需求的调查报告，曾经列入专业报刊的选题计划，也有少量的这类文章问世。如果这方面的研究是切实的，严肃认真的，有可能为中国戏剧的走向提供参照系。可惜，这种调查研究并未能充分展开，更没有深入下去。

研究把握当代戏剧观众的审美需求，是一个相当复杂的命题，在这方面，社会心理学和统计学都有用武之地。不过，仅就中国当代戏剧所面临的危机而言，绝大多数剧目受到观众的冷落，似乎只是证明了一个简单而又明显的事实：为“受教育”而进剧场的观众已是愈来愈少了。如果说这确是一个事实，也并非近两三年间新的发现。那么，中国戏剧由于自身的传统的重负，要正视这一现实毕竟是太痛苦了。多少年来，中国戏剧以“为政治服务”作为生存和发展的立脚点，跟随政治风云的变幻选取题材，以宣传特定时期的方针政策为基本主题，以急功近利

的尺度规范戏剧的功能。在某一历史时期内，观众也曾把“受教育”作为进剧场的目的，在那时，剧院（团）与观众对戏剧的功能曾经取得共识。当然，这种共识只是暂时的、表面的，因为观众潜在的审美需求毕竟要获得满足。早在60年代，周恩来总理就曾尖锐地提醒戏剧界：话剧已不被人接受，因为不讲艺术规律。他呼吁戏剧界认真研究艺术规律。所谓“艺术规律”，自应包括戏剧艺术的对象、形式和功能等一系列重大问题。可是，由于戏院（团）与观众表面上的共识，由于“为政治服务”这一立脚点的坚实，在当时，戏剧自身并没有受到危机感的压迫，至少，这种压迫感并不深重。而且，由于戏剧理论自身的贫弱，由于政治生活的动荡，当时也未能真正完成对艺术规律的研究。从80年代初，剧场票房价值的起落，曾经一再提醒戏剧界正视这一事实，为“受教育”而进剧场的观众已是愈来愈少了。在十几年的时间内，一次又一次的危机感，迫使戏剧理论和戏剧创作进行艰难的探索，多方位地调整戏剧的肌体，使之更符合艺术的规律。人所尽知，这条探索之路是曲折的。当戏剧失去观众这一事实可以被某种人为的假象所掩盖时，戏剧界宁愿不去正视这种危机。比如，有组织的包场可以掩盖票房价值的低落，职业评论家们大量的捧场文章可以掩盖观众的不满，获奖的荣誉可以维持着这类剧目的表面价值，等等。忽然，艺术团体的体制改革使戏剧演出不得不考虑票房价值，而观众也把戏剧欣赏当作一种文化消费。在这一汹涌而至的大潮的冲决下，中国戏剧以往赖以生存的根基已经动摇了，逼迫戏剧必须按照“生产——消费”的线路调整自身。同时，中国当代戏剧面对日益广阔的文化消费市场，欲求得生存发展，又必须投身于这个市场之中，在竞争中重获“上帝”的青睐。比如，如果把坐在家里看电视节目，或者跑到剧场去看戏，归之为观众在文化消费市场中的选择，那么，剧场推出的剧目必须有足够的吸引力，以求得与电视剧在欣赏方

式上的优势相抗争。对戏剧而言，这种抗争是相当艰难的。中国的电视剧经过十多年的探索，近几年间陆续出现了几部连续剧，尽管它们的艺术水准只是中等的，其收视率已是相当可观了。可以预见，随着电视剧的水准不断提高，戏剧观众将变得愈来愈懒，懒得买票，懒得乘车去剧场，就此而言，在这场争夺观众的竞争中，戏剧是否只能承认自己软弱无力？

面对这一严酷的事实，中国戏剧界已经有两种截然对立的主张：其一，戏剧应该丢弃“群众性”这一桂冠，但却要保持“唯我独尊”的气概，把文化水准高的知识层作为选择的对象，公开宣称“戏剧是少数人的艺术”；其二，戏剧必须借助“通俗性”重获它失去的“群众性”，尽自己之所能，争取最大限度的观众层。倘若每一出新剧目至少能连演过百场，观众总数能达到六位数字以上，那么，中国戏剧究竟该走哪条路？不是再清楚不过了吗？显然，雅俗共赏是最理想的出路。然而，实现两者兼而得之的可能性存在吗？

戏剧观众作为一个巨大的群体，可以从多种角度划分为不同的层面。以往，对某一剧目的肯定性评价有时以“雅俗共赏”为尺度，但是，就“雅”与“俗”的严格界定来说，两者并不总是合一的。中国古代乐舞曾有“雅”“俗”对立，清代戏曲曾分为“雅部”与“花部”，意味着雅、俗有别。在“崇雅抑俗”的原则下，“俗”则内涵着贬意。提倡“雅俗共赏”，意在两者兼顾并重，要求是两者合一。但是，这种主张却又潜藏着一种顾虑：片面求俗可能难于“登大雅之堂”，片面求雅可能失于“曲高和寡”。认真说来，如果一定要在“雅”“俗”之间进行严格选择，又谈何容易。仅就戏剧而言，所谓“雅”，如果意指符合文化品位高的少数观众的欣赏要求，这类剧目是需要的。所谓“俗”，如果意指适应当代普通观众的欣赏品位，又何尝不需要！两者相比较，前者的接受者总是少数，而后者则有很大的群体。

如果一个剧目能获得这一意义上的“雅俗”兼赏，更加难能可贵。当然，这里所说的“雅”与“俗”，它们应有一个共同的前提：戏剧乃是一种艺术。事实证明，那种以“宣传教育”为主旨、按照老一套模式搞出的剧目，乃是非“雅”非“俗”，是两方面的观众均不接受的。

本文的主旨并不在于深入研讨“雅俗共赏”、“雅俗有别”之类的理论命题，而只是针对中国戏剧生存与发展的可能性讨论如何把观众诱回剧场这一基本问题。基于此，我认为，“雅俗”兼得的出路是存在的。所谓“雅”，并非指用艰涩的“哲理”装扮得高深莫测，也不能是只供“小圈子”自我欣赏的伪艺术，而是指形式与意义的高水准的完美合一。中国当代戏剧需要有志于此的剧作家、艺术家。自 80 年代初以来，有一些中青年剧作家、艺术家以此为目标进行了艰难的探索，他们取得的成果已经把中国戏剧的水准提高了一大步。十分遗憾坚持这类剧目演出的剧院（团）为数不多，演出的这类剧目总数也屈指可数，但是，它们却是中国戏剧文化的导向。这类剧目，可以是小剧场演出，也可以是大剧场耗时费力的正式公演。尽管观众的总数是有限的，但这类观众却是中国戏剧的希望，其队伍也可望逐步扩大。剧作家、戏剧家不仅创造作品，也在创造观众。所谓“俗”如果并不是指趣味的“庸俗”，或者是指迎合低级趣味的哗众取宠，那么，中国戏剧需要靠它争得更大的观众群体，以保证自己的生存与发展。我们不妨把这类剧目称之为“通俗戏剧”。在 80 年代以来，与通俗文学、通俗歌曲的走红相伴随，中国戏剧在这条线路上也曾进行过探索，尽管这种探索是断续的，也提供了一些经验和教训。今后，这条线路尚待进一步拓宽题材、样式，逐步提高艺术水准，并可望成为中国剧坛的一条重要线路。

这两条线路都有一些尚待深入研究的问题，后面将分别提出并阐明个人的看法。

二

认真思考中国戏剧走向的第一条线路发展的可能性，有必要旧话重提。

进入新时期以来，在十几年的时间内，中国戏剧是在多方位的探索中曲折前进。而在探索中前进的一条重要线路，则是从“问题剧”到“社会剧”的突进。今后，这条线路如果延续下去，可望出现一些精品。

或许，“问题剧”与“社会剧”可以不加区分，笼统地称之为“社会问题剧”，在西方剧坛这种区分并不重要。可是，针对中国当代戏剧的特殊状况，把两者分开是有意义的。

所谓“问题剧”，意指1979年前后中国剧坛出现的一批剧目，它们的基本特点是：创作的出发点是提出一个“社会问题”，其归宿则是对这一问题做出回答。而它们提出的“社会问题”基本是国家政治生活中的现实性矛盾，也可以说是具体的政治性问题。在刚刚结束“十年动乱”的特定年代里，席卷神州的政治动乱留下的创伤尚未平复，进入新时期以后，政治生活中出现的新的矛盾，这些问题笼罩着中华大地，一批中青年剧作家凭着政治敏感，把这些矛盾和问题戏剧化为冲突和情节，把自己的思考化作为激情，造就成一批应时性的剧目。这批剧目应该说是50－60年代中国戏剧主潮的承续，它们以问题的尖锐性和及时性，博得观众的共鸣。在短暂的时间内，剧场呈现出热烈、繁荣的景象。这批剧目在中国当代戏剧发展中占有重要的地位。但是，它们只是特定历史时期的产物，也只是在这段短暂的时间内为观众所接受。原因在于，在当时，剧作家和观众所关注的中心都在于国家政治生活的变动，剧作家在作品中提出的问题，正

在困扰着观众，剧作家对问题的回答，也正是观众所希望的。在这一层面上，舞台与观众厅之间获得了强烈的感情交流。在80年代初，国家政治生活基本稳定了，发展生产力成为社会生活的中心。原来困惑神州大地的许多政治性问题，在广大观众的心中淡化了。正因为如此，只靠问题本身在舞台与观众厅之间架起的桥梁逐渐被堵塞了。在这时，有些“问题剧”虽然靠包场维持着票房价值，但观众在剧场里已失去了原初的热情。“问题剧”的走红只维持了一年多的时间，继之而来的则是失去观众的危机感。在这种危机感的压迫下，中国剧坛的有志之士为寻找戏剧的出路，开始了艰难的探索，一批中青年剧作家开始摆脱“问题剧”的思维模式和创作模式，陆续创作出新的作品，其中影响较大的，有代表性的，如《黑色的石头》、《车站》、《一个死者对生者的访问》、《狗儿爷涅槃》、《桑树坪纪事》、《荒原与人》等等，尽管它们的外在形式和风格形态有很大差异，都可以归属于“社会剧”。简括地说，与原初的“问题剧”相比较，它们的突进主要表现为题材领域的扩展及内在意义的深化，而其基点则是人的形象的深化。

近年来，戏剧界对这十多年探索历程的得失功过，评价不一。有一种说法是：新时期戏剧的最高价值在于那批“问题剧”，后来的探索性剧目多不可取，因此，中国戏剧应返回到原初的线路。这不仅是一种观点，实际上已经成为一种指导性的方针。事实上，前两三年创作和演出的一批新剧目，就其中的大部分来说，尽管在舞台表现形式方面可以看到十多年探索的延续，但是，作品的对象及内在意义（主要体现在剧本中），却是十多年探索的断裂，实质上是“返回”，亦即“倒退”。这次倒退的直接后果是：更大幅度地失去了观众，而且，在戏剧丢弃了种种掩盖而直面观众的情势下，就酿成了深重的危机。针对这一现象，我个人认为，重新回顾前十多年多方位探索的历程，切实地

把握已经取得的进步，以这场危机为鉴，明智地面对历史与现实，并能认真探讨继续前进的潜在可能性，对中国戏剧走出危机，或许是有益的。出于这一意愿，针对中国戏剧在近十年间的曲折历程，针对剧目继续提高水准的可能性，谈谈个人的看法。

最近，面对观众的冷落，评论界的一个热门话题是戏剧应该“贴近生活”、“贴近现实”，这一主张不仅成为有些评论家评判剧目价值的重要尺度，甚至成为引导戏剧创作走向的一个理论根据。一般地说，这一主张的真理性似乎是不容置疑的，但是，认真追究就会发现，这一口号的含义却是模糊的，新时期戏剧发展的曲折进程一再提醒我们：所谓“贴近生活”、“贴近现实”，往往成为“应时性”、“时事性”的同义语。如果是这样，戏剧创作虽然“贴近”了生活和现实，却可能导致内在意义的浅浮，可能导致美学精神的贫弱。

1979 年前后出现的“问题剧”，其观照点乃是当时政治生活中具体的矛盾和问题，剧作家凭着对政治风云的敏感，及时把握住这类矛盾和问题，并通过情节的进展和冲突的激化与解决传达某一政治观念，明辨正确与错误。它们以提出的问题的及时性，使正在为这类问题所困扰的广大观众感同身受，激起政治上的共鸣。遵循“贴近生活”、“贴近现实”的原则，这些剧目似乎是无可挑剔的，但是，在这一意义上，它们所达到的只能说是“应时性”、“时事性”。坦诚地说，这类“问题剧”虽然是戏剧作品，它们的题材内容及思想意义，连同它们初演时获得的剧场效果，与新闻报导是同质性的。一篇关于时事的新闻报导，也可以及时反映现实政治中尖锐的矛盾和问题，在广大读者中产生轰动效益。两者的社会反响在当时尽管强烈，也都是一时性的，其区别在于，新闻报导的直接社会反响消失得快，却仍然可以供以后的社会学家、历史学家作为资料，而此类“问题剧”则由于题材的虚构性，虽也可能有历史参照价值，却是微乎其微。1979

年出现的一批“问题剧”，已经证明了这一点。或者，剧作家可以凭藉政治敏感，从已经变异了的政治生活中发现新的矛盾和问题，也可以获得同样的效果。但是，当观众关注的热点已经从政治生活转向其他领域，比如经济生活领域，这类作品就难于唤起他们的热情。近两三年内创作和演出的新的“问题剧”，非但不能产生新的轰动效应，反而遭到冷落，这岂不令人深思！在商品经济大潮冲击神州大地的今天，已经习惯于这种思维模式和创作模式的作者，也可以从这一潮流中吸取创作的题材，写出另一种“应时性”、“时事性”的作品（这类作品已出现不少），但是，这也只是同质性的题材转向。对此不必多谈。在我看来，剧作家不妨把这种专利权转让给电视，因为，电视片（包括专题片、电视剧）在制作和观众欣赏方式两方面，都远比舞台剧来得便捷。何况，电视自身的社会宣传效应要优于舞台剧。

要求戏剧创作“贴近生活”、“贴近现实”，也可能成为一个正确的美学原则，其前提是按照美学精神去把握戏剧艺术的对象和功能。戏剧的对象是人，所谓“生活”、“现实”，也只能被看作是人的生活、人的现实，亦即人的内在与外在的世界。要求戏剧“贴近生活”、“贴近现实”，应该是把戏剧创作的视点集中于当代人的生态与心态，深入洞察当代人内心世界的奥秘，把握住潜藏在社会生活深层的人性的丰富性和复杂性。对于剧作家说来，任何一个时代中诸如政治风云的变幻、经济潮流的涌动，都只是社会现实的表层现象，它们固然更容易把握，但是，如果他们的洞察力滞留于浮现在这一层面的具体问题，把它作为直接表现的对象，也只能是用戏剧的形式完成了新闻报导和社会评论的任务，还不能说已经完成了戏剧艺术的本体使命。戏剧作为一种艺术，它应该把握的是更具有审美普遍性和久远性的对象，亦即特定时代潜藏于社会深层的人类本性的变异，在这一意义上贴近现实，也就可能超越“应时性”、“时事性”的层面，而获得艺

术所需要的“现实性”。

前面列举的一批归属于“社会剧”的作品，可以看作是以“应时性”、“时事性”向“现实性”的突进。在这类作品中，剧作家对“生活”、“现实”观照的后面已不再是浮动在政治生活表层的时事性的矛盾和问题，而是转向当代人的精神世界，如果说，它们的题材内容也蕴涵着社会问题，那么，已经触及到当代人精神领域的诸多问题。而“问题剧”对人的价值取向，却限定在把人物置于框定的矛盾和问题之中，对其行为进行一般性的政治批判和是非评判，因而，这些人物只是某一政治观念的载体。在一批“社会剧”中，一般性的政治批判已经转向更开放的社会分析，亦即把人物投入其所生存的现实社会的大潮中，把握各自的生态与心态，这些作品对人的内心世界的观照，虽然还只是社会心理分析的方法，即类的分析的方法，但是，形象的内在意义已经显得更丰富、更深刻得多了。与“问题剧”中那些概念化的人物形象相比较，它们已有更多的“现实性”。戏剧作品中的人物形象，乃是关系到“现实性”这一美学要求的中心点。在政治批判、道德批判的标尺下，人物的政治倾向、道德倾向虽是鲜明而突出，但已经是片面化的，并不真正具有“现实性”。要获得现实性，要求创作主体具备更开放、更超脱的立场和态度，使作品中的人物像现实中的人自身那样，具有内在的完整性和丰富性。即便把人物投入政治生活、经济生活之中，也应该透过其局部性和浮现性的行为，揭示行为背后潜藏的更深层、更人性化的动机。在这个意义上，本文所提到的“社会剧”，尽管其中的作品在人性的丰富度、意义的深度等等方面，并不是令人满意，然而，它们毕竟是向“现实性”突进了一大步。也正是在这一意义上，“问题剧”向“社会剧”的突进，也可以说是戏剧创作向审美层面的突进，上述那些“社会剧”剧目的出现，记录着中国当代戏剧在探索中前进的轨迹。

中国戏剧有自己的传统，我们可以不去重复“战斗性”、“革命性”这类说法，在某一特定历史时期，例如在中华民族处于生死存亡关头的战争时期，对戏剧提出这种要求是合理的，戏剧承担了这种使命，已是历史上光辉的一页。在另一层面和角度，可以把这一传统表述为：注重作品的“社会内容”和“现实意义”，创作主体对现实的把握更重于社会分析，或曰社会批判。问题在于，戏剧作品的“社会内容”并不能等同于社会学的内容；所谓“社会批判”，也并不能囿于政治批判和道德批判；所谓“现实意义”，更不能等同于应时性的政治宣传价值。上述那些被归属于“社会剧”的作品，已经摆脱了政治批判、道德批判的狭隘眼界而转向在人性的领域进行社会分析和社会批判，因而能够通过更有活力的人物形象揭示社会现实的某些本质方面。正因为如此，作品的“现实意义”就能超越应时性的宣传效应而显得更为深邃，也更具审美的普遍性。也可以说，中国戏剧的传统通过这批剧目已经跨进了新的里程，中国戏剧在这条线路上继续前进，尚有很大的潜能。

“社会剧”并不只限定为某一风格流派，美学意义上的现实性，并不是现实主义的专利。通观世界剧坛，“社会剧”创作的势头方兴未艾。美国当代剧作家阿瑟·密勒把“社会剧”视为当代戏剧的主流，他认为，他本人的全部剧作，以及田纳西·威廉斯的《欲望号街车》，连同奥尼尔的全部剧作，都应该归属于“社会剧”。他所说的“社会剧”，乃是一个内涵宽泛的概念。在19世纪，易卜生的现实主义剧作，诸如《社会支柱》、《玩偶之家》、《群鬼》、《人民公敌》，作为“社会剧”的代表作，是举世公认的。可是，他此后创作的《野鸭》、《罗斯莫庄》、《海达·高布乐》、《建筑师》等，却常常被视为象征主义的作品，因而被排除于“社会剧”的传统之外。问题在于，在这类作品中，易卜生透过深细的心理分析，对蕴涵着普遍性的生存问题和精神

问题的揭示，其现实性更为深厚。据此，我们可以说，“社会剧”的内在精神与象征主义风格的统一，构成这类作品的基本特征。在易卜生之后，萧伯纳、高尔斯华绥、奥达茨等现实主义剧作家，被公认为继承了易卜生“社会剧”传统；像迪伦马特的《老妇还乡》、《物理学家》等怪诞风俗的作品，被称为“社会剧”，也是名正言顺。在20世纪，“社会剧”已经渗入诸多流派，像表现主义剧作《鬼魂奏鸣曲》（斯特林堡）、《从清晨到午夜》（凯泽）、《群众与人》（托勒）、《毛猿》（奥尼尔）等，像荒诞派剧作《犀牛》、《阿麦迪，或脱身术》（尤涅斯库）、《生日晚会》（品特）、《动物园的故事》（阿尔比）以及贝克特的《等待戈多》等等，尽管其风格形态与现实主义作品的差异是如此显著，甚至被认定为是对现实主义的反动；然而，它们对当代人普遍生存状态和精神状态的把握是相当深刻的，同样具有“社会剧”的基本特征。列举这些作品，只是为了确认一个道理：中国当代的“社会剧”，也应该是多种风格形态的总汇。前十多年，中国戏剧在风格形态方面的实验性探索，已经为“社会剧”的发展开拓了比较宽阔的路子。然而，应该强调指出，不管是哪一种方法、哪一种风格形态，也只能是在内在意义深化这一基点上，使舞台表现形式的实验性探索获得真正的艺术活力。十多年间探索进程中涌现出的诸多剧目，外在形式与内在意义相悖，形式大于意义，造成作品总体的畸形，已经证明了这一道理。近两三年间演出某些“应时性”、“时事性”作品，尽管导演试图借用多彩的舞台形式弥补内在意义的虚弱，其实际效果却是：这类剧目以前演出中曾有过的那种短时性的吸引力，也难于再获得了。

充分肯定“社会剧”在中国当代戏剧探索进程中的地位和价值，并不意味着可以止步于此。中国戏剧要求在世界剧坛占据一席重要的地位，尚需争取有大幅度的进步。

审美普遍性，乃是一切艺术样式所应该具有的共同原则，戏剧也不例外。然而，在戏剧史上，获得审美普遍性的途径并非是单一的。比如，既可以通过个性生命的形象获得人类普遍性的深度与广度，像莎士比亚的悲剧主人公那样，它们既是完满的没有被分割的个性生命，又是人类精神的象征。同时，也可以通过社会分析的方法塑造类型化的感性形象，蕴涵着人类本性的某些本质方面。有人说，前一种途径已经过时了，现代戏剧已经超越了对个性生命形象的塑造，类型化、甚至是观念化的形象，乃是“现代化”的特征。在我看来，这种见解反映出极度的无知与贫乏，起码，这是对现代派艺术本质与特征的误会与曲解，若依照此见搞出的所谓现代派作品，无一不粘贴上“伪标签”之嫌。对此，本文不拟多谈，我仅仅想强调指出一点，西方戏剧拥有把握个性生命的深厚的传统，现代戏剧家根据一种美学倾向把人抽象化——具象化时，真正有深度的作品也蕴涵着个性的生命活力。然而，在中国戏剧领域，尽管有些作家曾经进入个性生命的领域，但总的倾向是社会分析、社会批判，由于失去了在人性领域把握个性生命的感性力量，这种倾向往往囿于某种价值观念而走向概念化。上述一些“社会剧”，虽然突破了概念化的弊端，就创作主体来说，根本性的欠缺，仍然在于这种感性力量。

在进入80年代以后，不管中国的政治生活、经济生活出现过多少波动和曲折，有一点是明确的：解放生产力、发展生产力已经成为社会生活的中心。在这个历史大转折时期，创作主体对现实社会的观照，不应该滞留于关于改革、开放的方针政策的变异，或者滞留于浮现在具体生活领域中某些新的矛盾现象，一味地埋头继续创作一批又一批应时性的作品，这显然不可能适应时代的要求。马克思认为：“发展人类生产力，也就是发展作为目的本身的人类本性的丰富性。”发展生产力成为社会生活的中心，发展人类本性的丰富性，已经成为历史的潜在要求。戏剧作

为一种艺术，它以人为对象，以人为目的，更应该透过浮现在社会生活表层的各种矛盾现象，把握历史的这一潜在要求。要求作家、艺术家应该站在时代生活的前列，站在社会现实的高点，其主旨也在于此。要求戏剧艺术“贴近现实”，也就是要把握、体现这一时代精神；在社会大变革的浪潮里，一方面是多种旧的价值观念在解体，各种新的价值观念在呼唤，另一方面是作为几千年文化传统积淀的社会无意识和个体潜意识的深重，这种矛盾不仅表现在各种社会关系之间，也成为个性生命的内在构建。一方面是时代召唤着人性意义上的新人的诞生，另一方面又使新人诞生的进程显得极为艰难，伴随着社会性的痛苦。在个性生命要求解放的历史性时刻，善与恶的混杂交错，呈现出极大的复杂性和多样性，创作主体如果能从人性的广阔视野和深层构建观照现实，那么，不仅社会心理分析的方法可能增强力度，而且，对个性生命的把握与形象塑造，也大有用武之地。在这一意义上，历史的潜在要求在呼唤着戏剧创作中的大手笔。然而，大手笔能否应时代要求而诞生，将取决于创作主体的内在能力。针对中国戏剧的历史和现状而言，这种内在能力的贫弱，仍然是普遍性的问题。习惯于社会批判方法的剧作家，虽已深感用以批判的价值观念的困惑，在作品中也常常出现错位、混乱的现象，并难于继续向前突进。实际上，在美学的意义上，所谓“社会批判”，并不等同于人性的批判。何况，面对人的灵魂的最深沉、最多样化的运动，面对个性生命这一具有感性丰富性的特殊对象，艺术的方法与其说是“批判”，倒不如说是感性的呈现。艺术以此为对象，要求于创作主体的不仅仅是理性认识的能力，更具关键性的恰恰是心灵体验的感性能力。而感性能力的贫弱和狭窄，理性认识大于感性容量，乃是戏剧创作继续求取进步的滞碍。大手笔的诞生，虽为时代的要求，虽有历史潜在要求的呼唤，但能否成为事实，尚属未定。不过，我们能让这种要求、呼唤落空吗？

一个更为实际的问题是，当“社会剧”在内在意义与外在形式合一的美学原则下向更高水准进步时，新的剧目的演出能够拥有更多的观众，改变剧场冷寂的局面吗？未来是很难预测的。但历史可资借鉴，回顾过去，前两三年间，观众对“应时性”、“时事性”剧目的冷漠，并不意味着对戏剧本身的抛弃。进入新时期以来，一部高水准的新剧目演出，没有观众问津的现象尚无例证可见。或许，一部意义深邃、形式完美的新剧目，可能拥有的观众在短时期内确实是相对的少数。如果这类剧目只限于小剧场的实验性演出，那么，小剧场演出本来就是少数人的艺术。可是，只要新剧目确实具有足够的艺术吸引力，观众群体完全有可能逐步扩大。说到底，在今天，有志于此的剧作家尚需具备甘于寂寞、甘于清贫的献身精神，而演出这类剧目的剧院（团）也难于希冀获取很高的经济效益。但愿商品经济大潮不会把这种可贵的献身精神冲刷净尽！

三

面对日益广阔的文化消费市场，中国现有的规模很大的戏剧队伍和为数甚多的演出团体，为了求得生存，是否有可能发展“商业戏剧”？

过去，中国戏剧界提起国外的“商业戏剧”，大都持轻蔑的态度，有时甚至把它视为靠色情、暴力、低俗而获取票房价值的“伪劣产品”。因此，如果有人公开主张在中国发展商业戏剧，很可能被看作是大逆不道。中国戏剧一向被尊为进行社会教育的讲坛，却要变成投入市场的商品，岂非亵渎神圣！其实，所谓“商业戏剧”，包含着一种观念，一种经营方式，一种选择剧目的尺度。所谓“经营方式”，乃是指从剧院到剧场管理体制的商

业化。为了演出剧目的高成本，需要有巨额投资，为戏剧演出投资，乃是“比淘金更具冒险性的生意经”，在中国，尚难找到肯于在戏剧领域冒险的投资者。同时，投资者为了赢利，又要求大幅度提高票价，肯于高价买票进剧场的观众，目前也是不多的。正因为如此，中国当代戏剧真正走向商业化，条件并不具备。但是，确立观众看戏是一种文化消费这一前提，把吸引最大规模的观众群作为演出剧目的价值取向，这已是一种实际性的要求。而商业戏剧也渗透着这种精神。在这一意义上，“商业戏剧”除了经营方式上的特殊性之外，实质上也就是“通俗戏剧”。如果把通俗戏剧作为中国当代戏剧的一条线路，大概是必然的趋势。

通俗戏剧的实质在于：要求剧作家和戏剧家把握当代普遍观众的欣赏趣尚，适应这种趣尚，创作和演出的剧目不必负载更深邃的意义，在形式上丰富多彩，能为广大观众喜闻乐见，就其功能来说，更强调审美的娱乐性。这样的作品，可能包括多种风格样式，诸如各种题材类型的情节剧、轻喜剧、音乐剧等等，都可囊括其中。就中国当代戏剧而言，80 年代初曾经出现一批情节剧，之后，在多方位探索的进程中，又曾有沈阳话剧团演出的音乐剧《搭错车》，南京话剧团相继演出的通俗喜剧《傅尔三部曲》等等，都可以看作是通俗戏剧的实验。这条线路的探索未能延续和扩展，究其原因有二：一是由于一个时期内给予戏剧的政治教育负荷过重，其总体机制使之难于拓宽这条线路；二是由于创作主体对自身弱点的盲目性，以及对“通俗性”认识上的迷误，使得这条线路的发展很容易堵塞。对与上述风格样式有关的问题认真进行研讨，或许有利于通俗戏剧的健康发展。本文由于篇幅所限，只是简略地提出几个实践性的问题。

关于情节剧

原初的情节剧是以固定的模式著称的，程式化的人物、程式

化的情节框架，在大团圆的结局中渗透着惩恶扬善的说教。题材的程式化，形式的老一套，格调的庸俗，导致原初情节剧的衰败。在此以后，这种样式时而受到谴责，时而激起狂热，或者，它在评论家嘲讽和观众青睐的夹缝中挣扎着。与其他样式相比较，情节剧的命运似乎是最坎坷、最飘忽不定的。不过，它总是在很多国家的剧坛上寻找着自己生存的机遇。它不仅生存下来，而且，为了适应时代的趣尚，它不断调整自己，题材不断拓展，形式不断丰富，以开放的态度求得发展。如今，这种样式不仅在戏剧舞台上占有一席之地，而且，在电影中，它衍生出五花八门的类型片，拥有巨大的观众群。由于种种原因，在中国现代和当代戏剧中，情节剧作品为数甚少，其声名也颇为不佳。在 80 年代初，中国剧坛出现了一批情节剧，诸如《猎狼》、《雾都茫茫》等等，由于观众厌倦了“问题剧”的政治负荷和沉闷的情节，使这些情节剧剧目获得较高的票房价值。一般地说，当时出现的这类剧目的水准并不高。善恶分明的程式化人物，情节曲线的大同小异，人所尽知的是非说教（政治的、道德的），都未脱出原初情节剧的框子。囿于这一水准的剧目接连出现，掀起一层层不大不小的波澜，之后，这种样式又沉寂了。不过，在电影和电视剧中，这种样式却在艰难的探索中求取进步。前几年播放的连续剧《渴望》，把情节剧的题材扩展到家庭伦理范畴。它以敏锐地触及普通人在政治变幻的浪潮中生活的艰辛，以及由伦理关系升华出的情感的浓度，赢得了极高的收视率。在 90 年代的今天，情节剧求得发展，需要以适应时代趣尚为基点，广泛借鉴国内外情节剧成败得失的经验。

其一，“情节”乃是情节剧的支柱。但是，在情节剧中，情节本身却是脆弱的。由于传统观念的凝定，中国评论界将情节自身的合理性视为对这一样式的基本要求，有不少情节剧作品曾被

这一要求置于死地。实际上，情节剧固然需要情节的紧张性、曲折性作为支撑，但是，由于它本身的脆弱性，却需要借助与之有关的因素获得较大的张力。作为情节主体的主人公的富有个性色彩的行动，不仅可能强化情节的吸引力，也可以使观众对情节自身的“不合理性”变得更为宽容，更为豁达。作为情节基础的人物关系，如果只是囿于政治、道德上单一的是非关系，情节的进展往往是单线的、更为脆弱的，如果创作者在人性的多层面寻求更为开放的关系，可望使情节的基础更为坚实，情节蕴涵的意义也可能更为丰富。我所以强调这一问题，原因在于：中国戏剧创作在人以及人与人的关系这一基础性命题上，视野狭窄和思维模式凝定，乃是致命的弱点。不摆脱这种束缚，情节剧要取得进步是相当艰难的。

其二，艺术创作植根于人类的想象力，情节剧更需要超凡的想象力。我国情节剧题材的狭窄，情节缺少吸引力，大都源于创作主体想象力的贫弱。说得准确些，创作领域诸多似是而非的传统观念，造就成多种多样的清规戒律，扼制着创作主体的想象力，使情节剧就像断了翅膀，难于自由翱翔。比如，情节剧可能以各种各样的英雄人物作为主人公，可是，我们对“英雄人物”的价值取向，往往囿于政治品质、道德品质的完美度，因而，这类作品的主人公很容易在狭路上“撞车”（雷同）。如果我们的价值观念更开放一些，在人的多方面能力的超凡这一广阔的领域，构想主人公的遭遇和行为，可望为这类主题的情节剧开拓更宽的路子，也可能使这一样式应有的浪漫精神具有更强的吸引力。又如，情节剧也可能取材于历史生活，然而，在这一题材领域，观念的保守就更为凝固。以信史作为依据，以“实有其人，实有其事”作为历史剧的尺度，加以强调历史剧“为现实的政治服务”的创作原则，对历史剧创作已经构成沉重的负荷，使

这一题材领域的剧目难于求取进步。对于通俗性的历史剧说来，这种观念和创作原则，更是对想象力的致命性扼制。最近播放港台连续剧《戏说乾隆》，不管人们对其美学品位如何评价，它却是一部收视率很高的娱乐片，观众对其“戏说”的含义是认同的。这也说明，对于并非专研历史的普通观众说来，他们决不把历史真实和政治意义的双重负载强加给历史剧，何况是重娱乐性的通俗情节剧！我想，如果致力于情节剧创作的剧作家在观照历史生活时，能够丢弃种种清规戒律的包袱，使想象力得到释放，或许可能创造出品位更高的作品。

其三，情节剧需要情感的浓度。在某些题材类型的作品中往往只具有单一的情感内容，并把它升华到具有震撼力的激情。在以个人的遭遇、命运为题的情节剧中，更需要在尖锐情境中把握情感的大起大落，把握其内在的逻辑。追求情感的浓度，却丢失了内在的逻辑性，是这类剧目的致命伤。在这方面，很多情节剧还囿于家庭伦理关系的范畴，情感内容也限定在道德领域。港台的诸多电视连续剧，在这一范畴，这一领域，把情感的逻辑铺陈得相当细腻，也拥有大量观众。但是，灌注在这类连续剧中的小情小调，又显得过于封闭。实际上，个人的遭遇、命运，所涉及的情感领域十分广阔，尚需要有志于此的剧作家继续开拓。

已如前述，情节剧在中国尚属待开发的样式，并未形成自己的传统，也无直接的经验可循，在理论上更是一直被忽视的命题。但是，国外情节剧演变的进程，国产电影和电视剧在探索中的得与失，则可供借鉴。与电影和电视剧相比较，舞台剧毕竟有特殊的欣赏方式。要把众多观众请到剧场来，当然不能只满足于现有的电影和电视中的情节能够给予观众的东西，它必须有群体性的现场吸引力，为此，就需要有更开放的题材视野，更超凡的想象力，以及更大的情感容量和震撼力。

关于通俗喜剧

所谓“通俗喜剧”，其本体当然是喜剧性，不过，它注重通俗性。

喜剧性也是一个包容量很大的美学命题，它涉及的问题颇多，也甚复杂，本文不去论述，只想针对通俗戏剧中的这一样式，谈谈发展的可能性。

在中国古典戏曲中，喜剧并不匮乏，其中多为讽刺喜剧，但也有幽默喜剧问世。在中国现代戏剧中，由于强调针贬时弊的功能，讽刺喜剧曾经受到重视，而幽默喜剧则被冷落。进入新时期以后，中国剧坛出现一个值得深思的现象，在1980年，当“问题剧”还在走红成为舆论和评论界关注的热点时，曾经冒出了一部通俗喜剧——南京剧作家赵家捷创作的《傅尔外传》，起步于幽默喜剧的探索。南京市话剧团演出此剧，剧场效果不错，却没有受到评论界的足够重视。沉寂几年之后，这位剧作家又相继写出《天上飞的鸭子》和《别人的房子》，仍在默默地延续着这种样式的创作。然而，就中国当代剧坛的总体来说，对这一样式的探索并没有扩展开来，不过，它却在戏剧小品的热潮中形成势头，和讽刺性小品交替出现在电视直播的晚会上，与走红的通俗歌曲争高夺胜。小品的创作和演出要比大型戏剧简便、容易得多，可是在大型电视直播晚会上表演获得的知名度却大大高于剧场演出，这似乎是“小品热”来势迅猛的主要原因。在成批涌来的小品节目中，喜剧小品格外突出，以致造成一种误解：喜剧性乃是小品的本性。这种说法在理论上当然是片面的。可是，喜剧小品确实受到欢迎，由此可以获得一个信息：当代中国有大量的观众特别偏好喜剧，这种社会心理趋向给通俗喜剧的兴盛提供了可能性。

然而，喜剧创作却有特殊的难度。针对中国剧坛缺少真正的喜剧作品这一事实而言，滞碍这一样式求取进步的一个重要原因，仍在于创作主体的内在桎梏。如果说，喜剧中讽刺的对象在于人类的恶习与丑行，在于人类本性中已失去意义的东西，那么，我们的喜剧作家往往把这一对象限定为政治上、道德上的反面力量，而且，关于善恶、是非的图解性说教，窒息了喜剧精神。尽管创作者用夸张、噱头强求喜剧效果，实际上却往往成为一部宣传戏加上俗气的包装。与讽刺喜剧相比较，幽默喜剧是更富"人情味"的作品，正如桑塔耶纳所说："我们所说的幽默，其本质是：有趣的弱点应该同可爱的人性相结合。"（《美感》）要使作品具有这种喜剧性，创作主体应该以更超然、更豁达、更富哲理的态度观照人性，急近的功利观、应时性的是非判断，都与幽默无缘。洞察人类本性中的荒唐，为主人公构想荒唐的情境，在人与情境的契合中获取喜剧效果，而又不失自然性，乃是幽默喜剧创作的基本要求。这里不想多占篇幅分析已有同类作品的得与失，如果读过此前的幽默喜剧的剧本，欣赏过它们的演出，就不难发现，这里提出的问题并非毫无针对性。

很多观众偏好喜剧。满足他们的要求，让他们在剧场里渡过轻松欢快的两个小时，在各自心灵的笑声中洞察人性的奥秘，或许可能为冷寂的票房增强艺术的吸引力。

关于音乐剧

就在几年前，正当剧院（团）为票房价值低落而感到困惑的时刻，沈阳市话剧团推出了《搭错车》，以其在大场馆演出引起的全国性轰动，在中国剧坛刮起了一股旋风。这出戏的演出，乃是中国当代戏剧对音乐剧的一次有价值的尝试，不管这出戏本身尚有多少弱点，它却证明，把音乐剧引入中国，不仅是可行

的，而且可望藉助它改变剧场“门前冷落车马稀”的不幸局面。

音乐剧当然不是通常意义上的“话剧”，在以“话剧艺术”为讨论对象的本文，提出这一特殊的样式，似乎是节外生枝。不过，“话剧”原来是中国戏剧界对一种舞台演出形式的专用语，它指的就是西方的戏剧。在当代剧坛，舞台表现手段日趋丰富，作为一种综合艺术，各种艺术因素在演出总体上争奇斗艳，各显其能，在这种情况下，“话剧”这一概念，本来已是愈来愈显得狭窄了。在国外，音乐剧也并非是归属于音乐的“歌剧”，它的本体仍然是戏剧。它包含有戏剧性的情节，也有戏剧性的台词，不过，音乐（声乐，器乐）和舞蹈的因素更为加重，在综合总体中成为重要的表现手段。正因为如此，它可以满足当代观众多方面的欣赏要求。特别是，当通俗歌曲在全国走红风行之后，把它们引人戏剧舞台，融化于戏剧的本体之中，强化、丰富（而不是淹没）戏剧本体原有的吸引力，可望成为通俗戏剧的一种样式，把更大的观众群吸引到剧场里来。

我曾看过日本四季剧团演出的音乐剧《猫》，观众现场反响之强烈，演出场次之多，票房价值之高，都堪称出类拔萃。这部音乐剧在西方不少国家同样获得巨大成功。看过这出戏的演出，我固然感知到发展音乐剧的潜能，同时也受到一点启示：音乐剧虽是一种通俗戏剧，要受到观众的欢迎，也并不那么容易。由于音乐和舞蹈成份的情感表现力，情节自身的负荷弱化了，对其生动性、丰富性的要求也可以相对降低，但是，如果不使音乐、舞蹈成为一般性的插曲和点缀，情境必须为它们表现情感内容提供充分的可能性。而且，音乐、舞蹈成份的偏重，不仅不是用以掩盖表演艺术的贫弱，而且要求演员把多种能力集于一身，在戏剧表演的能力之外，在声乐、舞蹈方面也需要相当高的才力。如果音乐剧的演员不具备这种综合能力，需要歌唱时不如一般的歌星，甚至只能放录音，需要舞蹈时只能应付了事，定会使观众败

兴而归。

在这里，只是就通俗戏剧在国内已经尝试过的几种样式提出其发展的可能性。所谓“通俗戏剧”，乃是一个具有很大包容量的概念，在其发展过程中，更多的新样式尚待探索中生成，对此，不妨拭目以待。

谈到通俗戏剧，往往被理解为迎合低级趣味的时髦货，其实未必如此。为了提高票房价值，庸俗、低俗，甚至恶俗的作品可能出现，正如五花八门的伪劣产品正在充盈市场。但是，大多数观众具有自发的抵制力，我国剧坛又有相当严格的审查制度，自会扼制这类货色出台的机会。说到底，通俗戏剧的品位虽然要适应观众的趣尚，可是，它毕竟取决于创作主体的艺术品格。所谓“通俗性”，它内涵着极大的变异性。在这一意义上，通俗戏剧在自身发展的进程中，不可能长时间滞留于同一品位，随着观众欣赏要求不断提高，各种样式的作品也必须不断提高。有些国家被称为“通俗文学”、“通俗戏剧”的作品，已经可以同我国某些“严肃文学”、“严肃戏剧”一比高低。

有人把当代戏剧分为“严肃戏剧”和“通俗戏剧”，有人则把它们分别归属于所谓“精英文化”和“大众文化”。实际上，要把两者严格加以界定，并不像在想象中那么容易。本文提出戏剧发展的两条线路，并探讨各自的潜能，只是出于这样一个理想化的意愿：在深重的危机中找出一条生路。有些同行朋友或许会认为，笔者写这篇文章，特别是用相当多的篇幅讨论通俗戏剧，难免有“媚俗之嫌”。但是，如果我们直面剧场已遭到冷落这一严酷现实，如果考虑到数以百计的戏剧演出团体正处于存亡的关头，如果再考虑到，在我国庞大的剧作家队伍和那么多剧院（团）中，能够创作和演出高品位的“严肃戏剧”者，毕竟是少数……那么，本文提出的可能性，未必就是消极性的“退却”。艺术作品能够达到什么高度，取决于创作主体的内在能力和人格

品位。在一个宽阔的领域里，人各有志，各尽所能，所谓“命运”，不过是人格与机遇的契合。在今天，要倾出全部才力在“严肃戏剧”的线路上不断求取进步，不仅要取决于个人的内在能力，还需要具有前面提到的那种自甘寂寞（知名度不高）、自甘清贫（收入不多）的人格品位。这种奉献精神固然可贵，如能持之以恒，又谈何容易！何况，不论是剧作家，还是一个演出团体，求取进步之路并非是笔直的，“以文养文”不也是可行的吗！

“置之死地而后生”。要在危境中求生，必须探究中国戏剧陷入这种境地的原因，这不仅需要足够的勇气，更需要明智。要真正求得生存，求取发展，而不是用种种方式掩盖危机，以自欺求苟延（这是可能的），那么，一系列严酷的问题尚待深入研讨。在这一意义，本文只是在忽然变得沉寂的理论批评界，引出一个热点话题，作为引玉之砖。

原载《戏剧》1993年第2期

简评李龙云的剧本《荒原与人》

一

李龙云的剧本《荒原与人》（又名《洒满月光的荒原》）写于1985年，最初发表于1986年。初读剧本时，我感到它不仅是李龙云本人创作路程上的一次突进，也标志着中国新时期戏剧创作已经达到的里程。当时，我曾在一篇短文之中谈到自己的看法。之后，著名导演艺术家王贵在沈阳首先把这部剧作搬上舞台。有些朋友告诉我：这次演出并未获得成功。由于未能看过演出，我无权评价它的成功度，也无法确定演出得与失的原因。由于我喜欢这个剧本，在1988年，我把这部剧作推荐给徐晓钟教授，希望藉助他的超众的才能使这部剧作在首都舞台上发出异彩。为了这次新的演出，李龙云广泛听取意见，对已发表的剧本又做重大修改。之后，徐晓钟教授完成了他的导演构思，那是一个相当辉煌、具有很大艺术潜能的构思。由于种种原因，这一导演计划未能付诸实践。在3年之后，由徐晓钟教授执导的《荒原与人》终于问世了。但是，它与导演原初的构思已有很大改变。这出戏演出之后，学院内外对剧本、对导演艺术均有不同的评价。对此，我不想赘述。

如果说，一部电影剧本拍制成影片并放映之后，它已经

“死”在影片之中；那么，一部舞台剧本的命运却要复杂得多。面对同一剧本，不同的导演完全可以有不同的解释，可能在不同层面、选取不同的角度完成“第二次创造”。对于不读剧本的一般观众来说，他们只能根据自己所看到的一次舞台演出去品评剧本的水准和得失（如果他们愿意这样评价）；但是，戏剧评论界却不应这样简单从事。比如，徐晓钟教授执导的《桑树坪纪事》，给人的总体印象是“导演大于剧本”，他凭藉自己的才华不仅相当出色地使剧本的形式和意义倍增光彩，而且也弥补了原剧在结构上的某些弱点。有眼光的评论家，面对这部作品决不该在评价演出的成就时忽略原剧本的缺陷。在演出的《荒原与人》中，徐晓钟在导演艺术中进行了一系列新的试验性创造，包括对原剧本某些段落的删节或强化。对导演的艺术创造虽有不同的评价，但是，在我看来，有两点是明确的：其一，《荒原与人》的演出再一次显现出徐晓钟作为一位著名导演艺术家超众的才华；其二，李龙云的剧本作为一个独立的作品，它的得与失并未完全消融于导演艺术实验的得与失之中，也具有独立性。确认这一点，就给我提供了一种可能性：脱离开这次演出，把李龙云的剧本作为一部独立的戏剧文学作品，本文之研讨的对象。

二

李龙云是一位执着于探索的青年剧作家，在《荒原与人》问世之前，他的《小井胡同》已享有很高声誉。《荒原与人》在《新剧本》发表之后，在戏剧界引起普遍性的重视。有些偏爱《小井胡同》的朋友，对这部新作甚至持怀疑、否定的态度。一般来说，一部新作问世之后，人们见仁见智、评价不一，可能是正常的；可是，中国戏剧界当时对《荒原与人》的冷漠，其原

因则相当复杂。与《小井胡同》相比较，《荒原与人》中大量的内心独白、贯通全剧的双重结构以及对诗意风格的追求，等等，都显现出形式探索的强烈意图。人们初次接触这部作品，容易把握到的首先是这种意图。在80年代初中国戏剧创作和演出流行的“款式”乃是“形式革新”，理论的偏颇为这股潮流推波助澜，在1984年已席卷全国，甚至形成一种约定俗成的偏见：一部戏剧新作的价值似乎只在于形式的“新”与“旧”，“新”者被列入“探索戏剧”而倍受珍贵，“旧”者则被判定为“观念保守”的代表。然而，一大批被列入“形式革新”的新剧目，由于其自身的弱点，并未能使观众的热情持续多久。到1986年，形式革新作为一股潮流，其势头已大大减退，评论家的热度已逐渐冷却，在形式革新方面原初就持否定态度者，则更加理直气壮。在这种形势下，《荒原与人》问世，如果它确实只限于对外在形式的探索，未能成为评论界的热点，乃是必然的。然而，在我看来，李龙云在这部新作中的探索与突进，是全方位的，无论是贯通全剧的双重结构，还是人物大量的内心独白，这些外在形式与表现方式的探索，都是出于作品内在意义转向、深化的需要。与《小井胡同》相比较，剧作家是在内在意义与外在形式相统一的线路上，突进到一个新的里程。在这个意义上，《荒原与人》正标志着中国戏剧在1986年已经进入的一个新的里程。

我这样说，至少有两个根据：

其一，在《小井胡同》中，出场的众多人物被置于政治风云之中，牵动他们的只是政治生活，而所有人物都受一个是非标准的评判，这种是非标准则是政治化、道德化的。我们都应记得，在相当长的时间内，中国戏剧曾为这种创作方法所统治。与以往的同类作品相比较，李龙云对中国社会的观照显得更为精细入微，他能够把国家政治生活与一个小胡同中各色人物的命运与人际关系紧紧牵连在一起，后者受前者制约，通过后者折射出前

者，活画出中国传统文化的一个侧面。这是《小井胡同》的深刻之处。但是，在戏剧创作中，在单一的政治生活中运用政治批判、道德批评的尺度，对人物形象来说，都是置身于一个狭窄的、封闭的世界之中，为此，尽管剧作家赋予主要人物以生动的、丰富的行动，作为一个个艺术形象仍未免失于单薄。在《荒原与人》中，李龙云丢弃这种创作方法而走上新的路程。尽管这出戏的实体生活大都是在那场史无前例的政治动乱中展开的，可是，剧作家对人的观照点更高了，视野更为广阔了。他把一场政治动乱推向背景。出场人物虽然置身于这一背景之下，他（与她）们之间的关系虽然受这一背景的制约；但是，无论是关系的实体内容，还是每个人物行动的动机，却都在人性的广阔视野中变得开放得多；同时，原先的政治化、道德化的是非标准，已经转化为人性的批判。正因为如此，剧中的诸多形象，无论是马兆新、细草、天甜、苏家琪，还是于大个子、李长河，等等，都蕴涵着更丰富、更厚实的人性内容和情感意义。有的评论者认为，与《小井胡同》相比较，《荒原与人》中出场人物性格的活力变弱了，或者说，后者丢弃了性格刻划的原则。在我看来，戏剧作品中的性格，并非限定为人物言谈举止的外在特征，而是指个体完整的内在生命。尽管《小井胡同》中主要人物的外在特征更为鲜明，但是，单一的政治生活却把内在生命的完整性支解了、滞塞了。《荒原与人》中主要人物的内在生命则力求还原其自身的完整性，主要表现是：马兆新、细草、天甜连同于大个子等等，他们之间的关系固然也潜藏着矛盾，有时也发展成冲突；但是，人物之间的矛盾关系往往被处理成情境的一种因素，而剧作家着重表现的则是主体内在的矛盾和冲突。比如，马兆新在处理与细草的感情关系的进程中感情欲求与潜在的传统意识的冲突；于大个子被权力欲扭曲了的灵魂与情感需要的冲突；细草置身于马兆新与于大个子之间，感情趋向与选择行为的冲突；等

等。这种内心冲突，体现了主体人格的构建，与着力于表现某些外在特征的性格刻划相比较，恰恰是向内在生命深化的进步。贯串全剧的大量内心独白，正是与向内在生命深化的意图相适应。

其二，贯通全剧的双重结构，是《荒原与人》在外在形式上的另一特征，也是它与《小井胡同》的显著差异之一。本来，李龙云完全可以继续采用类似《小井胡同》的结构方式，即：在政治大变动的背景下，沿着诸多人物多元关系的自然发展时序，选择富有戏剧性的场面，构成情节的链条。这种传统的结构方式，并非不能激起观众对历史生活的情感共鸣，也并非不能给予观众某些理性启迪。然而，探索新的结构方式，源于剧作家更为复杂的创作心态。李龙云在特定历史时期曾生活于这片荒原，他眷恋这块土地，眷恋曾经在这里同甘共苦的伙伴，眷恋埋葬在这里的同伴和失去的一切……十几年过去了，时间老人并未能淡化剧作家的情感体验，却帮助他深化了对历史生活的反思。就戏剧创作而言，这种反思的积极意义在于：逐渐淡化了对历史环境本身的险恶感，消弱了把一切苦难都归之于险恶环境的观念，把主人公悲剧的原因转向主体的精神构建。为此，他把 15 年后（演出本改为 20 年后）的马兆新重返落马湖作为引线，在他寻找细草的进程中，与历史生活对话，对 15 年前的自己及其他人物的言行进行评论。这条线路与历史生活中多元关系的发展进程交错，前者常常切断后者并重建时序；同时，人物在历史生活中的内心独白又常常与 15 年后马兆新反思性的独白交错。在《荒原与人》的这种双重结构中，不仅体现着剧作家对历史生活的反思的意图，也可以从人物精神构建的角度深化作品的意义。

在这部作品中，李龙云用自己的情感体验、理性思考和全部才华，熔铸了一个特殊的世界。与其说马兆新返回落马湖是要寻找在这里失落的东西，倒不如说剧作家本人要在逝去的历史生活中寻找一代人精神生活的底蕴。不管怎么说，这个世界是用当代

人的眼光和心智重新审视历史生活而营造成的。或许正是因为如此，传统的实写手法就不再能支撑起这座大厦。于是，大量的象征形象贯通全剧，承担着表现的功能。那阵阵震撼心灵的野蛮专横的钟声，那伴随着于大个子的号令而起的队伍行进的步伐声，那擦肩而过的两架爬犁平行的轨迹，那台横扫一切的拖拉机，连同那个神秘的落马湖和空旷的荒原，都是精心营造的象征形象。它们与由人物心灵深处迸发出的独白、旁白和心灵交感式的台词，融汇成一种诗情，使得这部作品呈现出浑厚、凝重、深邃的艺术风貌。或许，我们可以把这种特色归之为李龙云对个人风格的追求。

三

对一部7年前发表的旧作进行议论，未免是多余的。然而，鉴于它在这7年长的时间内竟未得到公正的评价，在演出之后，作为一部戏剧文学作品，它的独立价值往往被忽视，因此，充分肯定它的成就，还它的本来的面目，确认它在新时期戏剧发展进程中的地位，是完全必要的。

回顾80年代初，与形式革新热潮相伴随，有些剧作家已经把探索的方位转向对人的精神世界的深入表现。众所周知，这一方位的探索，对中国戏剧在审美方面的突进具有十分重要的意义；对创作主体而言，在这一方位求取进步，就显得更为艰难。由于种种原因，在当时，这一方位的探索往往（不是全部的作品）与形式革新的潮流不搭界，成为两条并行的线路。比如，稍前于《荒原与人》发表的《黑色的石头》（杨利民编剧），就是一个突出的例证。《荒原与人》则是形式革新与内在意义深化两条线路合一的一部力作。在这一意义上，它尽管并不是第一部

作品，但却更富于代表性。或许可以说，它与中央戏剧学院创作和演出的《桑树坪纪事》（徐晓钟导演）都属于这类佳作，它们标志着中国戏剧在80年代已经进入一个新的里程，它们是全方位探索进入成熟期的重要成果。

把《荒原与人》看作是新时期戏剧进入一个新的里程的代表作，有两层含义：一是该剧在形式和意义两方面所达到的水准，是一个里程的标志；二是这部作品自身存在的弱点，同样具有代表性，它大都是中国剧作家共有的弱点——我指的是少数处于前列的剧作家们。

就一部戏剧精品应该具有的完美度来说，《荒原与人》确实存在着一些弱点。在剧本初发之后，李龙云曾经进行过修改、加工，弥补了原初的某些缺陷。比如，原本中对人物内心的复杂性虽有总体性构想，但在个别情境中所展现的往往却是单一的心理内容，人物精神构建的丰富性或为“合成”式的；修改后则转化为内心的多种因素在某一情境中立体性地呈现，增强了作为行动动机本身的丰富性和复杂性。再如，原本中某些大段的叙述性和剖白分析式的独白和旁白，修改后有的变成了主体与其他人物（如于大个子对细草）内心交流的对话，增强了行动性。又如，原剧本显得过长，经过删改变得更为简练。这些修改、加工，使得作品更加完整。然而，有些缺陷却是总体性的，并非局部加工所能弥补。在我看来，这出戏的重要弱点在于对马兆新在15年后重返落马湖这一引线的构思。尽管马兆新一再申明，他回落马湖是为了寻找失落的东西，但实实在在的动机却在于寻找细草。其结果却是，他与细草擦肩而过。这一构想也是合理的。然而，他由始至终并未与15年后的细草进行过实体性的交流。看得出来，剧作家原初的构想并不在于此，如果真把两个人重逢后的交流戏剧化为场面的实体内容，剧本的结构将变得更为复杂。重返落马湖的马兆新在剧作家的总体构思中只是一个反思者，这样，

他就只能流离于实体生活之外，所谓“反思”也就成为理性的分析和批判，由他的反思表现的“哲理内容”就失于表面化和外在化。如果说，由人物在历史生活中的关系和行动构成的戏剧场面，凭藉剧作家的处理，其本身也蕴涵着反思的意义；那么，马兆新反思性的独白并未能使这种情感意义增加深度与厚度。或许正是因为如此，反思者多次出场，有时就造成情感线路的中断。与此相联系，剧中主要人物自我剖白分析式的独白和旁白，也往往显得过于理性。

在艺术创作中，剧作家感性体验的深度与理性思考的力度，应该求得审美意义上的平衡与和谐。李龙云兼备二者，但是，创作过程的复杂性在于：当主体过于执著地表现理性思考的内容时，往往会有意或无意地损伤感性体验的实际丰富性。这种现象很值得认真研讨。

7 年过去了。当《荒原与人》第二次搬上舞台时，中国戏剧正处于在危机中求取生路的严峻时刻。在经济大潮的冲击下，要真正继续为戏剧艺术的发展而献身，不仅需要有足够的才力，还需要有自甘寂寞、自甘淡泊的品格。李龙云兼备这二者。不管戏剧创作作为一种事业是多么艰难，他就像眷恋那片荒原那样，眷恋着这个事业。顺便说一句，它可以变成少数人的事业。《荒原与人》已是 7、8 年前的作品，可以想见，李龙云也会象马兆新重返落马湖那样，在反思中追寻失落在那里的东西。我们有理由期待着：在通向新世纪的最后几年中，他将会奉献出新的更完美的精品，为我们营造出一个个更辉煌、更壮阔、具有更深刻的情感意义的艺术世界！

原载《戏剧》1993 年第 3 期

应运而生　锋芒初试

——从《情感操练》及其剧社所想到的

几位戏剧界青年朋友聚合在一起，自编、自导、自演、自筹资金，在北京市剧协的支持下，以“火狐狸剧社”的名义向观众推出了他们的第一个剧目——《情感操练》。倾听他们热情奔放的构想，欣赏他们献出的作品，我深受感动。这一群体的组合方式，他们为处于危境中的中国戏剧寻找生路的求索精神，连同《情感操练》这一剧目的演出，都引发我思考很多现实性的问题。

一

近几年来，中国剧坛的处境相当严峻。过去，剧院面对票房价值低落的状态，曾经发生困惑：“观众究竟想看什么?”然而，这种困惑所带来的危机感，却可以从多方面得到消解。比如，政府拨款可以使票房收入的窘迫得到补偿；有组织的包场可以掩盖剧目票房价值的低落；专业评论家大量的捧场文章可以掩盖观众的不满；名目甚多的评奖活动可以维持着这类剧目的价值……如今，商品经济大潮冲击着中国剧坛，曾经用来掩盖戏剧自身危机的许多招数，都失去了效用。艺术团体的体制改革使剧目演出不能不考虑票房价值，观众也开始把戏剧欣赏当作一种文化消费。

众多的专业剧院（团）在直面观众的境况下，已显露出自身机制上的弱点。戏剧演出团体资金匮乏，剧目演出很不景气，大部分剧院（团）无戏可演，在考验着庞大的专业戏剧队伍。在这种严酷的形势下，专业戏剧团体中的一批不安分的青年创作人员，不愿坐等剧院（团）所能给予的有限机遇，以积极进取的精神为剧目创作和演出营造一个新的空间。近两年来，由青年人自由组合的演出群体应运而生，演出《情感操练》的火狐狸剧社就是其中的一个。

这一群体虽刚刚组成，但是，他们现在的行动以及对未来的构想，已经显露出潜在的活力。

其一，中国专业戏剧大分化、大改组的趋势，首先是对原有成员心理机制的一次考验。在相当长的时间内，从事戏剧事业具有特殊的难度。由于种种原因，在这一领域进行艺术创造不仅需要足够的才力，还需要自甘寂寞、自甘清贫的献身精神。剧院（团）旧体制造就出的专业人员，只是将戏剧作为一种职业，如今，这种“职业”的稳定感受到冲击，与其它职业相比较已显得价值低落；在这时，或悲观颓唐，或另谋高就，都不足为奇。可是，就在这时，《情感操练》剧组的成员却宁愿舍弃搞电视剧赚钱的机会，虽然筹来一笔资金，却不想用作“下海”的本钱，而是靠这笔赞助精打细算地支撑剧目的演出，甚至都不计较个人的收入，唯一的报酬就是在艺术上自我实现的满足感。我感到，他们确实把戏剧当成了为之献身的一种事业。在戏剧处境艰难的今天，这种精神倍显珍贵。由这种精神维系的群体，具有潜在的生命力。

其二，戏剧作为一种综合艺术，每一部作品都是群体劳动的结晶。同时，艺术作品虽然并不是个人情感的宣泄，但却总是熔铸着创作主体的个性生命。戏剧创作作为一种集体劳动，并不意味着把参与者的个性生命都消失在群体劳动的过程之中，而应该

是编、导、演的个性生命的有机融合。针对某类剧目的创作而言，这一问题并不突出，因为它们并不需要个性生命的熔铸。可是，当戏剧艺术进入审美层面的时候，这种群体劳动与艺术创造个性熔铸的特点就容易发生矛盾。或许正是因为如此，演出团体（大至剧院，小至自由组合的剧社）在审美品位、艺术追求上的“趋同性”，对具体作品的成功度具有特殊的意义。当然，强调这一点，亦不排斥一个大的剧院可以包容多种个性风格和风格类型。至于自由组合的小型群体，以共同的艺术追求为组合的前提，就显得更为重要。《情感操练》剧组几位成员对艺术的追求确实是相互契合的。当然，如果要说这一群体已经形成了自己的风格特征，为时尚早。而且，在今后的走向中，他们可能陆续进行多种精神、多种样式、多种题材的实验，在继续探索的道路上，这一群体也可能分化。不过，剧社组合时对艺术追求的契合性，至少可以保证群体的凝聚力和创造力。

基于以上两点，这一群体可望在生存中求取发展。在我看来，如果有更多的这类剧社成长起来，它们与少数的剧院（团）并存互补，这种总体布局可能有助于中国戏剧尽快走出危境。

二

就《情感操练》编、导、演所达到的整体性水准来说，并不是完美无缺。剧本还显得稚嫩，导演的创造还不够圆熟，两位演员的表演也并非无懈可击。评论界对这出戏也是见仁见智，评价不一。然而，在我看来，作为剧社的第一部作品，它是成功的。这一总体性评价的根据在于：剧社创作这一剧目有明确的探索性目的，而演出的实际效果表明，他们的目的已经实现了。

《情感操练》是一部小剧场演出的剧目。所谓“小剧场”，

原来就是“少数人的艺术”。如果创造主体把选择剧目、创作意图限制在小圈子自我欣赏的狭隘眼界之内，所谓“少数人的艺术”就会成为行帮式的自我陶醉，终究会断送这种演出形式。“没有观众就没有戏剧”，这一至理名言也适用于小剧场演出。一场小剧场演出拥有的观众，在数量上当然无法与大剧场演出相比拟。然而，小剧场剧目也应是为观众而创造的，在小剧场所能容纳的限度内，尽可能扩大观众的总体数量，并不是过分的要求。就不同剧目相比较而言，观众的层面可能不同。有的剧目可能以某种美学原则和艺术方法的实验为目的，其观念也就限定在对这种实验有兴趣的少数文化界人士。然而《情感操练》的创作动机则是与当前普通观众的欣赏趣尚相契合，也可以说，剧社是试图选取小剧场演出形式进行通俗性的实验，把这出戏推入文化市场，考验它的票房价值。第一轮 22 场演出的状况是：票价定为每张 8 元，前几天每场售出 50 张左右，逐步增加到每场 150 张，靠卖票可以满座。据了解，有的观众连续五次买票看戏，有的看完戏当场表示，这样的戏票价再贵一些也值得一看。至于演出时观众的现场反应，也着实令人振奋。据此，我们可以获得如下信息：

其一，“通俗性”作为当代中国戏剧的一条线路，是完全可行的，而《情感操练》对通俗性的实验，向我们提供了一些经验。

所谓“通俗性”，意指把握当前普通观众的欣赏趣尚，适应这种趣尚，能为普通观众喜闻乐见。《情感操练》剧组并不把“适应时尚”看作是庸俗、低俗、恶俗的大竞赛，他们有自己的追求，他们的选择是明智的。通俗性可能凭藉曲折、紧张、具有情感震撼力的情节吸引观众（如情节剧），也可能凭藉由音乐、舞蹈等多种媒介融合成的多彩多姿满足观众的要求（如音乐剧）……然而，作为一次小剧场演出，加上资金有限，却难于

靠这些取胜，他们也不想作这种选择。《情感操练》只是把一对青年夫妻的家庭生活封闭在一个小房间内，浓缩在一个夜晚中，展现在观众面前。这个小家庭失去了初建时的温馨，早已进入危境。“他”和“她”都有一肚子委屈，相互交流的感情渠道却堵塞了，无穷无尽的争吵只能是相互伤害。集中于一个生日夜晚的夫妻间的战争，又渗透着各种各样的社会境遇。双方都难于承受社会变动造成的物质与精神的压力，都希望对方理解自己，帮助自己消解这种压力，却都无力帮助对方承受。两个人都已失去改变现状、走出困境的能力，唯一的出路似乎就是离开。可是，他和她似乎连承受离异后果的勇气和力量也失去了。在一个多小时的演出中，通过这对夫妻间的一场“情感操练”，从一个角度表现出当代普通人的生态与心态，而编导者营造的重心并不在于说教的强度或哲理的深度，而是致力于创造一个普通的、具有普遍性的家庭情境，诱导观众深入这一情境，随着剧中人物情感的波澜起伏，完成一次切切实实的情感体验。在这里，通俗性在于情境与普通观众的生态相贴近，在于情感内容与普通观众人生体验层面的契合度。前几年间，由于演出剧目强化了说教和宣传，堵塞了观众与舞台交流的通道，为此而失去了大量的观众。《情感操练》演出的效果表明：当代观众对说教性和宣传性剧目的冷漠，未必就意味着戏剧自身生命力的消亡。如果编导者走下高台教化的讲坛，真正把握当代普通观众艺术欣赏和情感体验的需求，尊重这种需求，就有可能把观众请回到剧场里来。

其二，小剧场演出虽有它的限制性（包括观众的数量），却也有它特殊的魅力。如果说，戏剧自身在欣赏方式上的优势在于观众与演员之间的现场直接交流，那么，小剧场演出由于演员的表演近在咫尺，这种现场交流的优势就可能强化。特别是基于以下原因，当前普通观众对小剧场演出可能倍感亲近：在一个时期之内，特别是为数众多的普通观众，艺术欣赏的主要对象是电视

剧。这种群众性的艺术门类固然有欣赏方式上的便当，但是，屏幕上的演员毕竟是大大缩小了影象，它并不能完全取代舞台剧而独占文化消费市场。在《情感操练》已经完成的22场演出中，有的观众是第一次看话剧，他们的反应是：原来话剧这么好看！我想，话剧现场直接交流的特点，小剧场演出自身的特点，如观众与演员贴近的亲切感，那种更容易身入其境的情感体验的潜能，都是电视剧所难于达到的审美境界。如果戏剧能充分发掘这种潜能，有可能诱导观众离开电视机前舒适的沙发走向剧场。

当然，《情感操练》第一轮演出22场所拥有的观众总数，也还是很有限的。正因为如此，我把它的成功只看作一种信息，我所强调的只是一种可能性。《情感操练》演出所提供的信息，有助于我们对戏剧的生机增强一点信心。我希望“火狐狸”剧社的青年朋友有能力承受今后必然会遇到的艰难和挫折，在初试锋芒之后，不断有新的成果问世。我为此而祝福！

原载《剧本》1993年第11期

评 '93 小剧场戏剧展

探索戏剧生存之路

1993 年 11 月，一次小剧场戏剧展在首都剧坛响起了紧锣密鼓，8 天之内演出了 14 台剧目。这次参展的剧目，有的已演出 400 场以上，有的则是为参展赶排的；有的是大剧院献出的新作品，有的则是由青年人自由组合、自筹资金、自编、自导、自演。作为一次小剧场戏剧展，就大部分剧目而言，与其说是对小剧场演出形式本身进行了一次有成效的探索，倒不如说是为探索戏剧生存之路而藉助于这种演出形式。在这一意义上，这次展演的价值，既不在于一种戏剧演出形式的成熟度，也不仅仅在于个别剧目已经达到的美学水准，更重要的还在于为走出危境而进行探索的方位，也就是说，大部分参展剧目的编导者为适应普通观众的趣尚，为把观众请回到剧场里来而进行的种种努力。

展演剧目的艺术特点

这次参展的剧目，大部分是国内中青年剧作家近年来的新作。在我看来，就这些作品内在意义的深度和艺术的完美度而

言，它们亦未达到新时期戏剧的探索中已经取得的最高水准；不过，其中部分作品却展示着一批戏剧家目前的追求，而这种追求却代表着一种趋向：经过对前几年大量剧目不被观众接受这一严酷事实的反思，试图建构起与当代普通观众的欣赏需求相沟通的桥梁。

前两三年，曾有大量剧目晋京演出。一方面，戏剧界自身熙熙攘攘，另一方面，却是“票房冷落车马稀”。面对这种困窘的境况，为求取观众的青睐，有的评论家重新强调戏剧应该“贴近生活”、“贴近现实”。不过，所谓“贴近生活”、“贴近现实”，却可以从不同的角度、不同的层面进行解释。如果只是要求剧作家及时反映现实社会中具体生活领域的具体的矛盾现象，或者说，只是及时捕捉政治生活、经济生活中某些具体的问题；那么，创作和演出的往往只是一些“应时性”的作品，它们虽有宣传教育的功能，却未能适应当代普通观众的欣赏趣尚。中国戏剧在新时期多方位探索的进程中，创作主体已经超越这种“新闻性”、“宣传性”的视野，把观照点逐渐转向当代人的精神世界。以人自身为对象，在当代人的精神世界发现具有普遍性的情感内容，并非意味着脱离现实。在我看来，这恰恰是艺术所要求的“贴近生活”、“贴近现实”。然而，由于种种原因，10多年这方面的探索，在前三、四年却被中断了，一批新创作的剧目似乎又漂浮到“应时性”、“时事性”的层面。值得注意的是，这次参展的大部分剧目，恰恰是在这方位上又回到了10多年探索的轨道。仅此一点，就足以令人欣慰。

在展演中几出较受欢迎的剧目，其显著特点是：编导者并不把人物置于政治生活、经济生活的矛盾关系之中，而是侧重于家庭、爱情、友谊这类个人私生活的领域，其主旨在于展示情感内容和情感意义。火狐狸剧社演出的《情感操练》，表现的是一对青年夫妻的生存状态和心理状态。在商品经济大潮的冲击下，他

们面对生存竞争这一严酷的现实，屡受挫折，成为失意的弱者。生存环境的变革破坏了生态平衡并引发出种种矛盾，家庭关系出现裂痕，彼此痛苦不堪，甚至互相伤害。忍耐已是“超负荷”，对温馨往事的回忆也难以填补现实的空虚。“离婚”似乎是摆脱痛苦的唯一方式，但是，对两个弱者说来，却又无力把这一决心付诸行动……于是，生活变成了循环往复的圆周。就在这对夫妻无价值的生活世界中，我们可以感悟到一种具有普遍性的社会心态。上海人民艺术剧院演出的《留守女士》，向我们展示的是另一种情感内容：一个女人由于丈夫长期出国未归而成为“留守女士”，她与另一位“留守男士”同境共感，在一起渡过了一段温情脉脉的时光；最后，出国者即将归来，她和他又陷入离别的伤感之中。如果编导者只是对两个“婚外恋”进行道德批判，可能造就成一出倾向鲜明却更为单薄的教育剧。由于编导者的观照点在于两颗孤寂心灵之间的交流与碰撞，使得这出戏更富有人情的内蕴，为观众的情感体验留下更宽广的空间。与这两出戏相比较，《泥巴人》的编剧显得稚弱，人物关系的进展及全剧的结构，多存有不尽合理之处。但是，这位青年作者在表现他的同辈人的生活境遇和感情波动时，却熔铸了青春的热情，在离合聚散、阴差阳错的情节的曲线中，又蕴涵着人生的慨叹。有人认为，当剧作者把表现的对象转向家庭、爱情这类个人私生活的领域时，可能导致社会内容的单薄，然而，如果我们不是在“应时性”的层面上把“社会内容”理解为宣传价值，如果我们不把“社会内容”仅仅理解为政治的、道德的主题——这样理解当然是片面的；那么，情感内容本身就蕴涵着社会意义。而且，在那对青年夫妻尴尬的关系中，我们可以感悟到造成家庭矛盾的种种社会原因；在“留守女士”和“留守男士”为消解孤寂的痛苦而构成的温馨却短暂的感情关系中，我们也可以洞察到由出国热而生成的某些社会问题。在这一意义上，我们可以把它们称

之为社会剧，说得确切些，都是通俗社会剧。它们的情感内容及意义，并不那么丰厚，不那么深邃，似乎也缺少震撼心灵的力度；可是，它们所触及的那一层面，却容易为普通观众所感悟、所理解，能够让观众在感同身受的交流中引发起对现实社会的思考。

青年剧作家苏雷为展演献出的《灵魂出窍》和《疯狂的过年车》，明显地表明了适应当代普通观众欣赏趣尚而进行着探索，标示着对通俗化的追求。在我看来，这两出戏存在的共同弱点是：道德批判的意图滞碍着对情感内容的深细展示。在《疯狂的过年车》中，由女劳模自杀而引发的天平的倾斜，把一对夫妻之间原来是复杂的矛盾关系简单化了；在《灵魂出窍》中处理林浪与刘丽的关系时，也有类似的倾向。不过，这位剧作家的才力主要表现为：他的构思精巧，善于捕捉现实社会中具有历史意义喜剧性的矛盾关系，善于选择社会调侃式的生活语言。这两出戏都有大量社会调侃式的台词，它们与人物的行动相互依托，不仅增强了人物形象的生动感，在某种程度上，也可以强化戏剧场面的现场效果。值得注意的是，在电视剧中曾经大量涌现的调侃性台词，已经通过苏雷的作品渗入话剧舞台。可以预料，在通俗戏剧的发展中，这类台词有可能被广泛运用。如果它们在舞台上不是恣意泛滥，成为一种时髦货，而是有选择、有节制、合乎分寸，对丰富舞台语言，增强时代气息，或许是有益的。

把观众请回剧场来

1989 年，在南京曾经举行过第一次小剧场汇演，同时针对小剧场艺术的特性等等问题展开理论研讨。与会的戏剧家各持己见，难于取得共识。一种突出的看法是：小剧场戏剧是与商业戏

剧相对立的、具有实验性的演出形式，有人甚至把它看成是反传统、反模式的同义语。对小剧场戏剧给定这样的特性，也亦非国人的创见。在欧洲、美国、日本等地，确有一批戏剧革新家曾利用小剧场形式进行某种实验，在琳琅满目的小剧场演出剧目中，"实验性"格外引人注目。但是，如果把小剧场演出看成是实验者的专利，却未必确切。就在这些地区和国家，非实验性的小剧场演出已屡屡可见。

'93中国小剧场戏剧展的参展剧目，就大多数而言，亦不具有严格意义上的实验性。它们给人的印象是：当中国戏剧由于观众的冷落而陷入危境时，有些戏剧家借用小剧场演出形式进行一种探索：能不能把观众请回到剧场里来？严酷的现实是：剧院（团）演出经费缺乏，大剧场演出由于投资多而往往入不敷出；在票房价值低落的情况下，大剧场演出往往迫使演员面对零零落落的观众席，使现场直接交流打了折扣。小剧场演出在某种程度上可能避免这些难题。为此，针对中国戏剧的现状而言，一批戏剧家利用小剧场探求戏剧的生存之路，就具有合理性和必然性。在这一意义上，有人把这次参展的剧目称之为"中国式的小剧场戏剧"，未必就是一种贬词。

尽管创作主体选定小剧场演出形式可能源出于非艺术的动机，但是，小剧场作为一种戏剧形式，它自身又有某些区别于大剧场演出的特点，真正成功的小剧场演出，又不能完全背离这些特点。在我看来，求取生存的动机与对小剧场演出艺术规定性这两者的结果，恰恰是大部分参展剧目的显著特点。

曹禺的名剧《雷雨》（王晓鹰执导）重新演出，导演对原著的内在意义有新的解释。在这一方面，这次演出对消除误解还其本真面目有突破性进展。与此相适应，在表现方式上也进行了探索。这出戏原初是在大剧场演出，中国青年艺术剧院为参加小剧场展演，亦未来得及进行全面调整。就小剧场演出实践看来，把

这样的名著作为小剧场演出剧目，在场面调度、演员的表演艺术以及舞台美术等等方面，都存在与小剧场观演方式相适应的课题。在这一意义上，作为一次尝试，它并非没有价值。或许，今后有更多的经典剧目进入小剧场，先在这里进行实验，然后再移至大剧场正式演出，或者只在小剧场与观众见面。所谓"实验性"，也包括对经典剧目进行新的阐释并探索新的表现方式。

几部比较成功的参展剧目，作为小剧场演出，给人的总体印象是：

其一，从不同的角度探求小剧场的潜能。

中央实验话剧院的参展剧目《思凡》（导演孟京辉），把古典戏曲剧目《思凡·双下山》与《十日谈》中的两则故事组合在一起，这种"拼贴"式结构在国内的小剧场演出中乃是首次实验。这次实验已被观众所接受。用大量表现性语言营造意象，乃是导演在这出戏中的基本追求。与《思凡》相比较，《情感操练》、《留守女士》、《泥巴人》等，则着力于写实、再现风格的延续。顺便说一句，这次参展的绝大部分剧目，呈现出小剧场演出回归写实主义风格的趋向。这一现象很值得研究。仅就这几部作品而言，对写实主义风格的追求伴随着另一种动机：充分利用小剧场观演关系的特性，深细入微地展示人的心理世界。这类剧目虽然并不具有严格意义上的实验性，但却从某一角度把握住了小剧场艺术表现的潜能。天津人民艺术剧院演出的《长乐钟》是一部历史剧，尽管排演时间仓促，演出并不成功，但是，这出戏的基础是：删除了重大历史事件酝成的宏大场面和复杂的情节进程，而把主人公死前的反思，转化为古今对话的形式。这种富有创造性的构想，不仅对历史剧创作具有开拓性，对把历史题材引入小剧场，也是一次有价值的实验。当然，对其存在问题，也还有待总结。

其二，为赢得观众而进行通俗化的追求。

小剧场不仅观众席窄小，其实验性也往往把普通观众拒之门外，因而变成少数人的艺术。如果说，把小剧场变成戏剧界的同行进行艺术探索的沙龙，对戏剧艺术自身的发展大有裨益；那么，针对中国戏剧的现状而言，赢得普通观众光临票房，则是一个更为紧迫的课题。为了解决这一难题，首先藉助于小剧场，把戏剧界少数人进行艺术探索的沙龙，变成普通观众赏心悦目的戏剧沙龙，已成为一批戏剧家共同的追求。上海人民艺术剧院演出《留守女士》，正是体现这种追求的代表性作品，它的演出已达400多场，足以显示它的生命力。《思凡》的演出具有很强的娱乐性，拼贴的结构蕴涵的意义比较单纯，诸多表现性语言营造的意象生动有趣而又易于感悟，贯串全剧的轻快、洋溢青春欢乐的情调，对普通观众颇具吸引力。除此之外，像《情感操练》、《泥巴人》等等，也都从不同的角度体现着通俗化的倾向。在某种意义上说，通俗戏剧在'93小剧场戏剧展中竟然居于主导地位，针对中国戏剧的发展而言，这究竟是好事，还是坏事？在我看来，在经济困窘、票房价值猛跌的状态下，当创作主体的才力、剧院（团）的经济力量一时都难于创作和演出具有很高审美价值的剧目（即使有可能，毕竟也是少数）时，与其耗费有限的资金炮制那些非俗非雅、拒群众于剧场之外的东西，倒不如放下架子，为争得普通观众的兴趣在通俗性上多下些功夫。或许，这些追求可望成为戏剧走出危境的起点。

冲破旧的演出体制

这次小剧场戏剧展的部分参展剧目，还体现着冲破旧的演出体制的开拓精神。

近几年来，由于种种原因，大剧院（团）的现存体制已经

失去了活力，由于难得有戏可演，大批专业艺术人员被闲置一旁，在资金困乏的状态下，大量在编人员又成为剧院（团）的包袱。在这种不正常的状态下，一部分富有开拓精神的青年戏剧家，不甘于受制于旧的体制，开始寻求一条可能充分发挥个人才智的新路。演出《情感操练》的火狐狸剧社，由几个青年戏剧家跨部门自由组合而成。他们自筹资金、自编、自导、自演、自己管理演出事宜，显示出献身于戏剧事业的热情和体制的灵活性。《灵魂出窍》和《疯狂的过年车》，由青年剧作家苏雷编剧，他同时又是演出的“执行制作人”。他自筹资金，自聘导演、演员和其他演出人员，自负盈亏。深圳市无专业戏剧演出团体，为此，一批热心于戏剧艺术的青年人就更有组合的自由性。参加《泥巴人》演出的艺术人员散布在多种行业之中，戏剧家协会把他们组合成剧组，献出由深圳人自编、自导、自演的第一部舞台剧。这种根据剧目临时组合的方式，较之编剧固定的专业剧院（团）的现存体制，具有更大的灵活性和自由度。

这几个剧组所开拓的新的组合方式和演出管理方式，可以成为专业剧院（团）的补充。这些在探索中形成的新的体制，对小剧场戏剧的发展和繁荣，具有特殊的意义。

原载《中国戏剧》1994 年第 2 期

中国戏剧的危境及其成因

——戏剧现状杂谈之一

在90年代的开端，中国戏剧正处于格外艰难的时期——在危境中探求生存之路。所谓“危境”，一方面是指剧院（团）演出剧目的数量下降，演出的艺术水准也普遍低落；另一方面则是指观众对剧场的兴趣锐减，一批演出剧目把观众拒之门外，出现了“票房冷落鞍马稀”的尴尬局面。两者恶性循环，使戏剧界笼罩着空前未有的绝望感。

欲走出危境，首先需要追寻陷入危境的原因，勇敢地直面现实，正视中国戏剧自身的沉疴，根除那些病因，才能有效地治本。本文拟以这一角度表述个人的看法。

一

从50年代开始，在40多年的时间内，中国当代戏剧虽然不失辉煌的日子，但其发展并不是直线向前的。在50、60年代，中国戏剧以“为最广大的人民群众服务”作为自己的方针，但是，戏剧创作和演出都往往并不重视“人民群众”——观众的兴趣。在这一时期，每年有大量剧目问世，真正受到观众欢迎者却屈指可数。在1961年，周恩来总理曾经尖锐地指出：“同一个剧目，到处学着上演，路子很窄。同一个题材，各地都写，大同

小异。用同样的语言歌颂同一事件，把质量降低了。”他提醒戏剧界：“话剧不能被人接受”，原因是“忽视话剧艺术的基本规律”，“希望在这次会后，大家都来研究规律”①。把“为最广大的人民群众服务”作为发展戏剧艺术的方针，而戏剧家的产品却不能被服务的对象所接受，这岂不是深重的问题？但是，在当时的中国戏剧界，并没有产生危机感。原因在于，当时中国戏剧生存和发展的立脚点是“为政治服务”，戏剧家的普遍心态是跟随政治风云的变幻选取题材，以宣传特定时期的方针政策为基本主题，以急功近利的尺度规范戏剧的功能。一部戏剧作品演出之后，评论界对其政治宣传价值的肯定，往往可以掩盖“不能被人接受”的缺憾。在当时，社会文化生活的选择范围相当狭窄，很多部门靠包场、买团体票解决职工的业余文化生活，组织者选择剧目也多以宣传教育效益为目的。在这种情况下，观、演双方没有矛盾，票房价值也没有压力。周恩来总理在60年代初指明“话剧不能被人接受”，可以提醒戏剧界不要满足于宣传教育功能，而应重视观众的审美需求，不要满足于剧目的数量和演出场次，而应提高作品的艺术水准。所谓戏剧艺术的“基本规律”，自然包含着戏剧的对象、形式、功能等一系列重大命题，也包含演员的表演艺术及观众的审美需求。但是，由于前述种种原因掩盖“不能被人接受”这一现实，由于戏剧理性自身的贫弱，加以政治生活的动荡，当时并未真正完成对艺术规律的研讨。正因为如此，中国当代戏剧在其发展进程中形成了传统的片面化。针对创作主体而言，这种片面化的传统，既是一种环境的压力，更是难于消解的内在桎梏。

从80年代初开始，中国社会生活发生巨大变革，而戏剧艺术为求适应社会需求的变化，进行着艰难的探索。在经历了以问

① 引自《周恩来选集》（下卷），人民出版社版，第346页。

题剧为主潮的短暂辉煌之后，票房价值的落差，曾经提醒戏剧界面对这样一个事实：当政治动乱结束、社会生活的重心转向经济建设时，戏剧艺术已不能固守以政治热情求取观众共鸣的传统线路，而应该调整自己，使之更符合艺术的规律，能够适应当代观众把戏剧欣赏作为文化消费这一社会心理。在我看来，在 80 年代，戏剧艺术实践和理论研究所进行的多方位的探索，均源于失去观众的危机感，其目的大都在于使戏剧艺术能够被新时期观众所接受。十年探索的成就是显赫的。比如，藉助形式探索强化了舞台的表现力，关于作品的内在意义的探索，深化了戏剧的美学精神，等等。在这些方面所取得的长足进步，既标示着艺术水准的提高，也使得中国戏剧可望与当代观众的审美需求相适应。但是，片面化的传统仍然在与这条探索之路相对立，使之出现曲折，显得格外艰难。片面化的传统还凝结成这样一种心态：当戏剧失去观众这一事实可能被人为的假象所掩盖时，戏剧界宁愿不去正视这种危机。团体包场、政府拨款、捧场的评论文章、众多的评奖活动，都可以消解危机感的压迫。但是，戏剧生存的空间，如果只囿于报刊版面、座谈会、评奖会这个狭小的圈子，还奢谈什么社会效益！

到 90 年代初，艺术团体的经济状况，使之不得不考虑演出剧目的票房收入，出于宣传教育目的而且公款包场者日益减少，观众看戏已成为一种文化消费。面对这一事实，中国戏剧以往赖以生存的根基已不再那么稳固，它需要按照“生产——消费”的线路调整自身。“没有观众就没有戏剧”这句话似乎早已是人所皆知的常识。以往，围绕这一结论，戏剧理论曾经提出很多命题进行探讨，比如，拥有观众的数量以及观众的褒贬，是不是判定剧目优劣的尺度？“观众直接参与”是否是当代戏剧的追求，它在什么限度上是科学的？等等。在 80 年代，戏剧理论界已把研究“观众学”作为一项急迫的任务，至少已有一批文章涉及

这一命题。然而，到90年代初，所谓“没有观众就没有戏剧”这一结论，已经更直截了当地显示它原初的、最浅显的涵义：如果观众不进剧场，戏剧必将丧失生命，中国戏剧只有重获观众的青睐，才能在生存中求取发展。直面这一最浅显的真理，自然要比讨论上述理论问题沉重得多！

这样说，并非危言耸听。尽管戏剧并不景气，每年终究还有戏上演，而有些剧目尚可演出十来场，甚至几十场。也可以说，就全国范围而言，尚未陷于剧院（团）均已无戏可演、剧场无人问津的绝境。这或许尚可聊以自慰。然而，中国戏剧作为数以万计的专门人才为之献身的事业，岂能苟安于斯！面对危境，有些从业者可以另谋生路，有些可能本来就自有实现自我的方位，戏剧只不过是工具之一，对于他们，目前的危境可能并无压力。然而，却有一批戏剧家已经与戏剧艺术结下生死之交，决心以身相许，从一而终，如今岂能安居危境而不求奋进！要走的走了，想留的留下来；走的可能还会回来，留下的也可能还会离去；也可能还会有一批新的生力军投入这一事业……总之，戏剧作为一种事业，它还要继续下去。走出危境，开拓生路，作为一项艰难的历史任务，必定有人去承担、去完成。或许正因为如此，为寻找走出危境之路，仁者见仁，智者见智，围绕这一热门话题，已献出多种“处方”。然而，并非所有的药方都是可取的。

二

在前两三年，针对戏剧与观众的关系这一命题，曾有一种主张：欲使观众对演出剧目发生兴趣，戏剧应该“贴近现实”。这不仅是针对创作实践提出的具体要求，也是一种曾被普遍接受的戏剧观念。长期以来，在中国剧坛，话剧一向被尊为是“贴近

现实”的艺术门类。可是，中国戏剧的历史和现实均可证明：所谓“贴近现实”，作为对创作实践的导向性口号，它并非在任何时期都是有益的，作为一种观念，它自身的真理性也尚待认真研讨。说得明确些，中国戏剧在90年代初之所以陷入危境，仅就戏剧实践自身问题而言，这一口号导向性的偏差，至少是众多原因之一。

1979年前后的“问题剧”为主潮的短暂辉煌期，就其大部分剧目而言，都称得上是“贴近现实”的佳作。这类剧目的观照点乃是现实政治生活中具体的矛盾和问题，创作主体凭着对政治风云的敏感，及时地把握住这类矛盾和问题，使正在为这类问题所困扰的广大观众产生共鸣。从某种意义上说，这类剧目之“贴近现实”，所达到的只是“应时性”、“时事性”。在政治生活大变动时期，现实政治生活中的矛盾和问题，直接关联着每一社会成员的切身利益和命运，这类作品中提出的矛盾和问题，均为观众所迫切关心，因而可以获得相当强烈的现场交流。正因为如此，所谓“应时性”、“时事性”，在某些特定时期，可能成为与观众沟通的渠道。然而，坦诚地说，这类问题剧的题材内容及其思想意义，连同它们初演时获得的剧场效果，与新闻报道是同性质的。一篇关于时事的新闻报道，也可以及时反映现实政治生活中尖锐的矛盾和问题，在广大读者中产生轰动效应。这类“应时性”、“时事性”的戏剧作品，由于舞台演出的直观性和观众现场反馈的群体性，其直接效果可能超出读者对新闻报道反响的强度，但究其实质，都具有同一性。而且，两者引起的社会反响，也都是一时性的。其区别在于：新闻报道的直接社会反响消失得快，却仍然可以供以后的社会学家、历史学家作为资料，而此类问题剧由于题材的虚构性，虽也可能有历史参考价值，但是微乎其微。如果我们敢于正视事实，那么，1979年前后出现的一批问题剧，其辉煌期之短暂，已足可昭示这一道理。

我所以重提这一事实，并非是完全否定这类剧目的价值。它们生成于特定历史时期，在结束“十年动乱”之后，中国当代戏剧凭藉它们走在其它艺术门类之前，很快形成一个辉煌期，使剧场呈现相当兴旺的景象。它们的价值已可载入史册。我只想藉此说明，把戏剧“贴近现实”滞留在“应时性”、“时事性”这一层面，尽管在某种特定社会环境中可能被观众所接受，但却未必能适应任何时代，成为具有普遍性的美学原则。

要求戏剧“贴近现实”，如能成为一个美学原则，则需要遵循美学精神确认戏剧的对象、戏剧的功能这类命题。戏剧的对象是人。在戏剧艺术中，“现实”的人，亦即人的内在和外在的世界。所谓“贴近现实”，自应要求创作主体把视点转向当代人的生态与心态，洞悉当代人内心世界的奥秘。在这一意义上，诸如现实世界中政治风云的变幻，经济大潮的涌动，都只不过是“现实”的表层。如果只是把这一层面的具体矛盾和问题作为直接表现的对象，那只能是用戏剧的形式完成新闻报道和社会批评的任务，还不能说是体现了戏剧的本体使命。把握政治风云变幻和经济大潮涌动中具体的矛盾和问题，与透过这个表层洞悉当代人的灵魂最深沉最多样的运动，把握潜藏于深层的人性的变异，两相比较，后者要困难得多。所谓“及时反映”的原则，对前者固然适用，对后者却未必贴切。然而，戏剧作为一种艺术，它应该把具有审美普遍性和永远性的人的生命动态过程作为对象，如果说这一对象潜在于社会现实的深层，那么，所谓“贴近”，也应是指向这一层面贴近。这样，就可能超越“应时性”、“时事性”的局限。

在80年代，中国戏剧所进行的多方位探索，究其内在精神，也正在于逐步超越“应时性”、“时事性”的局限，力求在当代人的内心世界不断深化，以求取审美的普遍性。然而，在探索已初见成效之时，有人却重新以戏剧应该“贴近现实”作为理论

根据，要求中断探索的进程。实际上，乃是把戏剧导向“应时性”、“时事性”的老路。事实证明，在社会生活已向“生产——消费”的线路转轨时，不仅原初的“问题剧”的模式已不能适应观众的欣赏要求，即使把问题从政治风云转向经济浪潮，也难于唤起观众的热情。因为，置身于这种社会环境中的普通观众，其欣赏趣尚更具开放性。

要求戏剧“贴近现实”，把“应时性”作为合理的追求，与一种狭隘的功利观相辅相成，互为依托。在问题剧短暂的辉煌期，创作主体曾以高度的政治责任感自诩，继之，“干预社会”、“干预政治”的口号响彻剧坛，提倡者的根据依然是剧作家、戏剧家应该怀有政治责任感。但是，如果把所谓“责任感”囿于急功近利的宣传目的，或宣传某种既定的政治原则，或宣传个人的政治主张，对戏剧艺术说来，不免过于狭隘、封闭。剧作家、戏剧家的责任感，应具有终极性，亦即以人自身为目的。在这里，急功近利的狭隘功利观，不仅把艺术的空间封闭为一个狭小的范围，与新时期广大观众开放性的精神要求也并不适应。狭隘的功利观，不仅凝结成一股习惯势力，与戏剧的探索之路相对立；同时，它也成为创作主体的内在桎梏，滞碍着剧作家、戏剧家情感体验的深度与广度。为求得在探索之路上不断开拓新的天地，在这一方位上超越自我，使主体的内在能力与艺术的精神合一，乃是至关重要的。

三

中国戏剧如何走出危境，在广阔的文化消费市场将居于什么地位？戏剧曾经被称为“群众性”的艺术，但是，随着电影艺术的发展，在“群众性”方面，戏剧已处于劣势；随着电视艺

术的普及，这顶桂冠已非它莫属。由于生产方式和欣赏方式的特性，戏剧欲与电影、电视剧争夺观众，显得日益艰难。一部较好的电视连续剧在初映时拥有的收视率，要远远超出全国所有演出剧目一年内拥有观众的总和。随着电视剧艺术水准的不断提高，戏剧要争得观众，把欣赏者从电视机前吸引到剧场里来，又谈何容易！

面对这一严峻势态，戏剧欲求取生存与发展，自然要扬己之长，避己之短。所谓“扬长避短”，涉及的问题甚多，亦难以一概全。针对“争夺观众”这一急迫任务而言，有人认为：戏剧既然在文化消费市场的竞争中处于不利地位，不妨把“群众性”这顶桂冠拱手相让，以“少数人的艺术”自满自足。在文化消费市场上，既然“阳春白雪”与“下里巴人”均属必要，不妨就此分工，你如以“通俗”去赢得群众性，我则可以“严肃”自诩。戏剧既然已难于获得广大普通观众的青睐，不妨在大城市文化品位高的知识阶层去寻觅知音。在我看来，如能实现这一构想，戏剧虽然丢弃了“群众性”，却可望在“严肃艺术”的大雅之堂保住一席之地，也足可自豪了。然而，要求取真正意义上的“严肃”、“高雅”，却自有其难处，并非举手可得。

所谓“严肃戏剧”，虽难于为其划定“星级”限度，却自有艺术水准的要求。如说严肃作品应蕴涵深邃的内在意义，那么，所谓“意义”应指具有审美普遍性的情感意义。据此，前面提到的那些“应时性”、“时事性”的戏剧作品，实乃非雅非俗。如说其“雅”，尽管其主题思想具有“严肃性”，却失于意义的浅浮；如说其“俗”，尽管作品中程式化的人物及惩恶扬善的结局，均固守“原始情节剧”的套路，却不具有情节的吸引力。前些年，曾经出现一些“实验性”剧目——或用晦涩的“哲理”装扮得莫测高深，或片面追求舞台形式的新奇，均不能说是已进入“严肃戏剧”之列。在80年代探索的进程中，有些剧目在情

感意义方面逐步深化，并力求实现内在意义与外在形式的合一，可以看作是“严肃戏剧”的例证。然而，一则这类剧目毕竟为数甚少，二则在此水准上继续求取进步，已显得相当艰难，其发展前景尚难预料。

如果说，“严肃戏剧”乃是“少数人的艺术”，那么，所谓“少数”，并非仅指接受对象，还应包括创作主体及作品的数量。在全国范围内，每年如能有一两部真正意义上的严肃作品问世，并能为观众接受，已不能说是“欠收”。在很多国家，尽管每年演出的剧目可能数以百计，但是，艺术水准高的新作也总是极少数，这是正常的。对这类作品，本来就不是以剧目的数量定成败。问题在于，中国已经构成的戏剧专业队伍相当庞大，专业剧作家数以千计，专业剧院（团）遍布各省市，它们拥有的专业艺术人员则数以万计。那么，在“少数人”致力于“严肃戏剧”的同时，这批从业大军将如何安置？如把关注点转向接受者，尽管戏剧由于自身的种种问题已为广大观众不能接受，却未必证明他们已经厌弃了这个艺术门类。与电影、电视剧相比较，戏剧在观演关系上的特性，可能给予观众以特殊的审美享受；而且，文化品位高者也不会独获这种消费专利。根据这种种情况，中国戏剧在发展“严肃”作品的同时，是否可能在求取“通俗”的线路上有更大作为？

实际上，所谓“通俗戏剧”，已不是尚待研讨的理论命题，它早已成为剧作家、戏剧家实践的对象。在80年代，在中国戏剧多方位探索的进程中，也包含着对通俗戏剧的探索。诸如通俗情节剧、通俗喜剧、音乐剧等等，都曾初试锋芒。在不久前结束的全国小剧场戏剧展演活动中，参展的大部分剧目，都表露出对“通俗性”的追求。在理论家的心目中，所谓“小剧场”戏剧，乃是更重“实验性”的少数人艺术；但是，这批参展剧目的创作者，却试图在内在意义、表现形式以及演出方式等等方面进行

探索，使之能吸引更大的观众群体。而且，他们的探索，已初见成效，使“通俗戏剧”已有一个良好的开端。所谓“通俗戏剧”，决非指已大量充斥文化市场的“伪劣”产品，而应自有其品位的要求。对戏剧艺术而言，更是如此。要使“通俗戏剧”能吸引广大普通观众，而又不失于迎合庸俗趣尚，保持一定的艺术品位，自然有其特殊的困难。在中国剧坛，由于片面化的传统一向以“严肃”自诩，对发展“通俗戏剧”不仅造成观念上的滞碍，生成一些偏见，而且，与此有关的创作模式，也梗塞着主体的艺术想象力。为此，欲求通俗戏剧的健康发展，自有很多问题尚待深入研讨。这就要留待我的下一篇文章再进行讨论了。

原载《戏剧》1994年第2期

通俗性与通俗戏剧

——戏剧现状杂谈之二

'93小剧场展演刚刚结束，一批参展剧目给人留下的强烈印象是：创作主体似乎是把“通俗性”作为共同的追求。正当中国戏剧在商品经济大潮的冲击下颠沛困顿的时候，这种追求是否昭示中国戏剧的走向？强化通俗性，或者说发展通俗戏剧，是否可能使中国戏剧赢得更多的观众，尽快走出危境？

进入新时期以后，通俗小说早已在文坛崛起，通俗歌曲、相声、戏剧小品在电视荧幕上争领风骚，与此同时，所谓通俗文学、通俗艺术也成为理论研究的选题。尽管在“通俗××”的名目下涌出大量的伪劣产品，尽管“通俗××”曾经被“严肃××”的捍卫者所鄙视，然而，它们却仍然在保持旺盛的势头，拥有大量的读者和观众。对中国戏剧而言，在进入新时期以后，虽有少量的情节剧、通俗戏剧、音乐剧偶尔问世，有些剧目也曾引起轰动，但是，与其他艺术样式相比较，中国戏剧以严肃自诩的传统似乎更为凝固，对通俗性的追求是很难成为群体的共同意志。何况，所谓通俗性，或曰通俗戏剧，如能享有较高的票房价值，而又不失艺术的品格，对创作主体的内在能力自有特殊的要求，绝非唾手可得。为求取通俗戏剧的发展，诸如此类的问题，尚待认真研讨。

一

近几年来，一方面是戏剧自身的问题导致观众对剧场的冷淡，一方面是电视剧争夺观众的巨大优势对戏剧构成威胁，使得戏剧界萌生一种主张：戏剧应该丢弃“群众性”这顶桂冠，而成为“少数人的艺术”。对这种主张，很难一般地判断是或非。如果把戏剧与电视剧相比较，一部中等水准的电视剧在初播时拥有观众的数量，可能要超过十年内全国演出剧目观众数量的总和。相对于电视剧而言，戏剧注定是“少数人的艺术”。如果只是在这一意义上肯定上述主张的准确性，是毫无意义的。近几年中国剧坛显现出一种趋势：有些剧院（团）排演剧目的动机只在晋京演出和参加评奖，演出场次少得可怜，看戏者只限于少数文化艺术的领导人和职业评论家，有人把它们戏称为“评奖剧目”或“贵族戏剧”。如果在这一意义上自甘为“少数人的艺术”，中国戏剧必将失去存在的价值。如果说。所谓“少数人的艺术”意指对观众群体的选择，即把文化水准高的知识层作为服务对象，那么，确定这种取向，则是要具备足够的条件（如资金来源、创作力量等）作为保证，现有的大部分剧院（团）将难于承受。相对于普通观众而言，文化品位高的群体当然是少数。能够适应他们的欣赏要求又具有足够吸引力的剧目，必定是少量的。能够排演这类剧目的剧院和艺术力量，也肯定是少数。少数剧院，少数创作人员，少量的剧目，为少量的观众演出，这固然可以使戏剧保持唯我独尊的形象和尊严，却难免有“高处不胜寒”之感。

借用鲁迅的话：“艺术与大众绝缘，这是艺术的不幸”；“文艺本应该本非只有少数人的优秀者才能够鉴赏”。对戏剧而言，

承认它难以与电视剧争夺观众，只是由传播媒介和欣赏方式的特点所制约；在另一个意义上，“大众化”、“平民化”却原本就是戏剧艺术所固有的品格。何况，审美普遍性也包含着对欣赏者社会阶层的超越，真正的艺术绝非仅为某一阶层所专赏。正如别林斯基所说：“艺术性是创作，而创作是描绘一个具有情欲、具有善与恶的冲动、具有欢乐与痛苦的人”，因此，“艺术性是一切阶层、一切社会地位的人都能理解的。只要他们有理智和情感就成”[①]。戏剧作品的每一场演出，都直接面对具有相当数量的观众，更应该具有这种超越性。在今天，观众看戏已成为一种文化消费，而戏剧也必须进入文化消费市场。“消费品”固有档次之分，而精神产品却不像物质产品的标价那样档次分明，它应该以拥有更多的接受者为目标。中国戏剧的传统本有对“雅俗共赏”的追求，其直接含意是以能被不同层面的观众共赏为目标。如果说，雅中有俗、俗中有雅的均属可贵，而通俗性则是对二者共同的追求。我认为，实现“雅俗共赏”的途径并非仅有一条。

其一，对艺术高品位的追求仍然是重要的。所谓高品位，如果意指深邃的情感意义与富有表现力的形式的完美统一，在中国当代戏剧中这类作品尚不多见。中国文学界把这类作品称为严肃文学，戏剧界借用这种称谓称之为严肃戏剧。严肃，意指艺术上的高品位。前面提到的那类以晋京演出和参加评奖为动机的剧目，其中有些作品则是老一套的情节架构、浮泛的应时性主题、概念化的人物，如谈严肃，也只限于在“教育”、“宣传”这一意义上，很难谈得上高品位。尽管创作主体以“严肃”自诩，甚至可以说是“严肃”有余，但却足以把普通观众拒之门外，也很难使文化水准高的“少数人”感兴趣。近十年多来，中国剧坛确实有一批剧作家和导演，向艺术的高水准进行着艰难的、不懈的探索，可是，就已经达到的水准而言，还只能说是尚在攀

① 引自《别林斯基选集》，人民文学出版社，第1卷，第359页。

登的中途。这类剧目大部分所以未能获得较高的票房价值，也不能武断地归之于观众欣赏水平的低下，而应针对自身弱点进行反思。从某种意义上说，对通俗性的忽视，以及由此而来的艺术吸引力的欠缺，仍是重要原因之一。

其实，真正意义上的严肃戏剧，也并非与通俗性绝缘。莎士比亚的作品仍是举世公认的精品。然而他的作品向来并非为文化水准高的少数人所专宠，在他的同时代，曾经受到水手、学徒工、商人、仆役等不同层次观众的喜爱，直到今天，在很多国家，欣赏莎士比亚作品的观众仍然遍及各个社会阶层。尽管有些观众并不能真正感悟《哈姆雷特》、《李尔王》、《麦克白斯》等悲剧的深层意义，他们却能为作品中人的生命的活力及“情节的生动性和丰富性”所吸引，并唤起某种情感的体验。也可以说，在莎士比亚那些艺术品位高的作品中，通俗性也渗透在艺术性之中。至于他的诸多喜剧作品，则完全可以列入通俗戏剧的范畴，这也并非是贬意之词。如以严肃自诩，而把普通观众弃置门外，决不是严肃戏剧的生存之路。

其二，雅俗共赏的另一条线路，则是发展通俗戏剧。所谓通俗戏剧，意指以通俗性为本，对接受者的选择是直接面向普通观众。为适应这个更大规模的观众群体的欣赏趣尚，它更要求内在意义的通俗易懂，情感共鸣具有更大的普遍性，以及表现形式的生动活泼、丰富多彩。在社会功能上，通俗戏剧则更注重娱乐性。由于中国戏剧演出团体和专业艺术人员众多，由于剧院（团）的经济危机，由于剧场已被观众冷落，发展通俗戏剧更具有特殊的意义，如果把雅俗共赏作为一种追求，这条路线也并非不能实现。

二

通俗戏剧是一个可望开发的相当广阔的领域，诸如情节剧、

轻喜剧、音乐剧以及情感剧等等，都可囊括其中。中国剧坛80年代初曾出现一批情节剧，也曾走俏一时。其后，沈阳话剧团的音乐故事剧《搭错车》曾轰动全国。南京话剧团相继演出的《傅尔三部曲》，仍是对通俗喜剧的探索。不久前结束的‘93小剧场戏剧展演的部分剧目，如《留守女士》、《情感操练》、《泥巴人》等等，则是通俗的情感戏。其中，像《搭错车》，无论是演出场次，观众的数量还是票房的收入，在新时期的各类剧目中均居于首位，小剧场戏剧《留守女士》也陆续演出数百场。凡此已可证明，多演出不同风格样式的通俗戏剧，对中国戏剧闯出由失去观众而造成的危境，可能是一条重要的线路。

通俗戏剧，只是通俗艺术的一个门类。它如能与其它门类并存竞荣，必须有独特的优长，只有这样它才能跻身于广阔的消费市场，站稳脚跟。观众欣赏通俗戏剧时的要求，要比电视剧苛刻得多。正因如此，演出通俗戏剧如欲使观众离开电视机前的沙发而走向剧场，则必须有足够的诱惑力。何况，在剧场里，观众对演出剧目的反应是当场兑现，不像电视剧的创作者可以置观众的不满于不顾。仅就此而言，在以通俗著称的电视剧大量播放的今天，通俗戏剧要求取得辉煌，也绝非易事。

欲发挥通俗戏剧的优长，当首推音乐剧。作为一种戏剧形式，它源于欧美。在19世纪末到20世纪初，英国的音乐剧、音乐喜剧、音乐时事讽刺剧相继迅速发展，成为大众文化娱乐的重要内容。在第一次世界大战后，美国音乐剧以百老汇为中心开始兴起。它有别于以音乐为本体的歌剧，是以戏剧为本体。它包含有戏剧性的情节，也有戏剧性的对话，但音乐（声乐、器乐）和舞蹈的因素更重。正因为如此，它可以同时满足观众多方面的欣赏要求。一部成功的音乐剧，不仅雅俗共赏，而且可以获得极高的票房价值。如音乐剧《猫》，在很多国家演出都获得商业的成功。音乐剧的形式有很大的自由度，所用音乐可近于歌剧，也

有爵士乐和通俗歌曲，采用的舞蹈则可包容爵士舞、芭蕾舞和当代流行的舞蹈。在中国发展音乐剧，既可借鉴西方的多种音乐舞蹈形式，更可以向民族戏曲这个宝库吸取营养。京剧和北方戏，其本身就具有通俗性的传统。但用京剧这种民族艺术表现当代题材时，将面临许多矛盾。我想，如能对京剧的音乐、舞蹈加以改造，以此为基础，生成一种音乐剧，或许更能适应当代普通观众的欣赏趣尚，并使得这种古老的民族艺术在转型中获得新的生命。对诸多地方的戏曲剧种而言，如引入这条线路，其前景则更为广阔。

情节剧原本是流行相当广泛的一种通俗样式，由于电影的各种类型的情节片大量涌出，这种戏剧样式逐渐衰落。由于舞台时空的限制，欲展现行动对抗的曲折过程并造成惊险效果，戏剧往往缺少足够的张力（较之电影和电视剧）。正因为如此，欲发展情节剧，戏剧决不应在这方面与电影和电视剧抗争，而应另谋新路。如说“表现人的内心生活是戏剧的特权”（弗莱塔克语），可能失于武断。不过，戏剧的优势确实在于表现人的内部生活，开拓人的心理空间。因而，当代情节剧在追求曲折紧张的情节效果时，凝聚行动进展的外部时空，把悬念置于人的生死安危，把场面的实体内容转向各种人物相互较量时剧烈多变的内心流程，是更为明智的选择。如谈戏剧情节，它并非仅指外部行动的进程，也包含着心理的流程。在情节剧中，情节多以剧烈的冲突为支撑，而戏剧性的冲突并非仅指外部行动的对抗，亦包含着心理的较量。戏剧虽不能取前者获得优势，却可能以后者取胜。克里斯蒂的《三只瞎老鼠》已显示出这种可能性。这部情节剧长演不衰，可为力证。

喜剧，作为戏剧载体之一，原本更具通俗性。莫里哀的讽刺喜剧、意大利即兴喜剧及哥尔多尼的风俗喜剧，都具有这种特

性。后来流行的音乐喜剧、轻喜剧等等，则更具有大众文化娱乐的性质。在中国当代剧坛，喜剧作品甚少。不过大量喜剧小品在晚会上、屏幕上成批涌出，并成为广大观众欣赏的热点，已说明中国当代观众需要喜剧。作为一种戏剧载体，喜剧有很大的包容量。过去中国话剧虽曾有喜剧作品问世，但数量不多，而又偏重于针砭时弊的讽刺。如说喜剧能给观众带来欢乐，除讽刺喜剧之外，幽默喜剧、欢乐喜剧、风俗喜剧等，似乎更具这种功能。在通俗喜剧的名目下，尚待开发的空间相当广阔。

谈到通俗情感戏，或取材于家庭关系，或表现爱情、友谊的波折，均应以情感的热度与细腻见称。应该承认，电视连续剧在表现情感的细腻程度上，不仅有足够的篇幅，又有摄像机的魔力相助，仍是舞台剧所难以超越的。然而，戏剧时空的凝聚性，戏剧环境的集中性，以及戏剧演出时演员（角色）与观众交流的现场直观性，却可以抵消这种不足，而发挥自己的优长。参加小剧场展演的《情感操练》、《留守女士》等等，已经显示出小剧场演出通俗情感戏的潜能。如果剧中的情感内容与普通观众的内心困扰贴近，能够唤起普遍性的共鸣，小剧场演出观演关系的优长能够充分发挥，那么由于观众与演员贴近，人物的细微动作以及表情姿态，均可清晰入目，在情感翻腾时瞬间的停顿，足可以与影视中大特写镜头相媲美，而且更具有亲切感。当然，演出通俗情感戏，只是小剧场戏剧的取向之一，或者可以说，仍是中国戏剧在探求生存之路时的一种取向。在这种情况下，由于小剧场演出成本更低，人力更容易保证，且选择演出场地更为便捷，这种取向是明智的。

这里只是就发展通俗戏剧的可能性，略举几个例证。上面提到的每一种样式，都有各自的特殊问题，有待理论上的研讨和实践中探索，本文难于承担这一任务。

三

前面曾提到，中国戏剧界有重严肃而轻通俗的偏向，甚至把通俗戏剧看成是廉价的低档品，如欲投入，则唾手可得。孰不知既能通俗而又能为广大群众所喜闻乐见，自有它的难处，创作主体也尚有很多滞碍。

一是观念。

通俗戏剧更重娱乐性。在诸多戏剧观念中，曾有“寓教于乐”之说，其本意虽是重在教育，却也并不忽视娱乐，并把后者作为吸引观众欣赏作品的前提，而把教育渗透其中。如谈审美功能，也不能丢弃娱乐。通俗戏剧以大众为对象，而大众欣赏戏剧的潜在动机大都在于娱乐，为适应这种趣尚，自应更重娱乐性，甚至可以说，满足观众的这种需求，仍是通俗戏剧获得成功的前提。创作主体构想一部通俗戏剧，对其内在意义可能有不同层面的追求，从情感意义到应时性的宣教，但如丢弃娱乐性，这些追求则将付之东流。自然，娱乐性也有不同的层次，甚至有高尚与低俗之分，这则要取决于创作主体的品位。问题在于，重教育而轻娱乐，甚至将娱乐视为异端，仍是中国戏剧（话剧）的重要偏颇，而这种传统已转化为创作主体的集体无意识。因而娱乐性的贫弱仍是普遍性的弊端，甚至可以说，这种偏颇是使观众冷落戏剧的重要原因。这种传统观念如不转变，发展通俗戏剧仍是纸上谈兵。

重教育，并把教育囿于政治的、道德上的明辨是非，对发展通俗戏剧的滞碍最具体、最严重。

例如，通俗喜剧类型的单调、喜剧性的贫弱，大都源于这种滞碍。如谈讽刺喜剧，喜剧中讽刺的对象在于人类的陋习和蠢

行，在于人类本性中已经失去意义的东西。然而，我们的讽刺喜剧往往把这一对象限定为政治上、道德上的反面力量，而且，关于善恶、是非的图解性说教，窒息了喜剧的精神。尽管用夸张、噱头强求喜剧效果，实际上却往往成为一部宣传戏加上俗气的包装。幽默喜剧之所以缺少，也源于这种滞碍。喜剧中的幽默要求创作主体“在某种程度上从严肃认真以及日常生活的真实情感中解脱出来”（李斯托威尔语），以更豁达、更超然、更富哲理的态度观照人性。急切的功利观，应时性的是非判断，都与幽默无缘。赵家捷的《傅尔三部曲》作为一部比较成功的幽默喜剧，也源于这种人生态度。但在这部作品中，凡是对人物言行进行是非判断之处，则往往滞塞了喜剧效果。欢乐喜剧源于创作主体纯真、开放的天性，也纯化观众的心灵，正如莎士比亚的诸多喜剧作品，那种天性的无拘无束，青春的恣情嬉戏，连同戏谑、捉弄，都造成节日般的欢乐和人生享受。然而，有志于此的剧作家如不破除内在的桎梏，却是可望而不可及的。

再如历史剧，也可以进入通俗戏剧的线路。《戏说乾隆》播放时，其收视率和观众反响已可说明通俗历史剧的潜能。所谓“戏说”，已道出价值取向。戏说而能成戏，并能为广大观众所共赏，又谈何容易？重“历史真实”的观念，不仅束缚了创作的自由，堵塞了灵感，失去创造的活力，更与“戏说”无缘。对于任何历史剧来说，创作主体都不必去忠于历史的真实，而是必须“忠实于人类灵魂、人类心灵的永久真实，忠实于诗情的真实”（别林斯基语）。至于通俗历史剧，则更是如此。普通观众欣赏这类作品，并不需要货真价实的历史知识，而是要求人性的发现与愉悦享受同在。在这一意义上，欲创作出一部通俗历史剧并求取成功，创作主体的思维尚待进行调整。

二是能力。

创作一部通俗作品竟奢谈什么能力，难道我们的剧作家、导

演和演员的能力还不足以应付这类任务？其实未必。

首先，观念的偏狭，往往损伤创作主体的艺术想象力。虽说想象力乃是一切艺术作品的源泉，而通俗戏剧，特别是情节剧、音乐剧等等，更需要它的滋养。也可以说，超常的想象力自由驰骋，才可能给观众营造一个奇妙的世界，给观众特殊的享受。缺少想象力的情节剧，就像一个平庸陈旧的故事而又讲得枯燥无味，只能令人厌烦。音乐剧虽有多种媒介相助，然而，如既无浪漫情趣，又无现实的升华，音乐、舞蹈都将失去依托。而这一切也都是想象力的产物。喜剧的王国需要才华和智慧，无论是幽默喜剧，还是欢乐喜剧，创作主体的这些天赋，都是成功的保证。如果缺少这些天赋，所谓噱头、戏谑、双关语、调侃等等，都可能弄巧成拙，甚至转向油滑。类此，不必一一列举。有人认为，中国的剧作家并不缺少这种能力，对此，我坚信不疑。然而，由观念偏狭生成的内桎梏，却往往使这些能力受到扼制。据此，观念的释放与能力的释放，仍是相互联系、不可分割的。

其次，在通俗戏剧的创作过程中，一剧之本固然重要，而演员的能力却更是举足轻重。限于篇幅，这里只举一例。音乐剧如能发展，则需要演员兼备表演、歌唱、舞蹈等多种能力。如果歌唱成为“无声唱法”，舞蹈只限于业余水平，所谓“音乐剧”已是名存实亡。而兼备这些能力的演员，即使从全国范围看目前毕竟不多。

其三，通俗戏剧重在流通性，消费者在这一领域的普遍心理是求新思变。为适应这种心理，决不能固守一种样式、一种套路——哪怕它们已曾获得成功，而必须有永不凝固、勇于开创新路的精神和才力。否则，这条线路虽然开通，必将很快断裂或重又阻塞。

我写这篇文章提倡通俗戏剧，当然是希望它能顺利发展，求取辉煌，以此为契机，尽快改变戏剧失去观众的窘况。然而，我

的本意并非是重严肃而轻通俗的偏颇反其道而行，倡导重通俗而轻严肃。在戏剧陷入危境正在求取生存发展的形势下，为数众多的演出团体和艺术人才，均面临着选择，以求各得其所、各尽所能。严肃戏剧如能造就一些无愧于时代、无愧于民族的艺术精品，哪怕为数甚少，也是我之所望。如说“曲高和寡”，却也未必。何况，惯俗求雅，也是一种社会心态。说到底，具有一定艺术品位的通俗，也渗透着严肃，两者并非是水火不相容，而是你中有我，我中有你。堪与严肃文学一争高低的通俗小说，现已不乏其例，通俗戏剧发展起来也会有这种可能性。至于观众，他们对艺术品位的要求，不仅是水涨船高，甚至可能是船大期待水涨。其必要之前提则是：他们愿意进入剧场，这是当前一切戏剧工作者所面临的首要问题。

原载《剧本》1994 年第 6 期

关于发展音乐剧的断想

——在四季剧团考察音乐剧所感

近两年来，当中国戏剧的困境中寻找生路之时，发展音乐剧的呼声则日益强烈。据我所知，已有一些剧团、剧社，正在为演出音乐剧进行准备，但起步却相当艰难。日本四季艺术中心浅利庆太先生断言：在5－10年之内，中国将成为音乐剧的大国。他是在对中国剧坛进行考察之后才做出这种预测，并非主观臆测。为适应中国戏剧发展的要求，中央戏剧学院已准备尽快开办音乐剧表演训练班，培养一批合格的音乐剧演员。应浅利庆太先生之邀，中央戏剧学院组成音乐剧考察团，于6月间访问四季艺术中心，寻找可供借鉴的经验。我随团赴日考察期间，观看四季剧团演出的5台音乐剧，在四季艺术中心观摩声乐、芭蕾舞、爵士乐训练及剧目排演，并与浅利庆太先生及该中心的主创人员座谈，所感甚丰。出于对中国戏剧前景的关注，在观摩剧目演出、演员训练和参加座谈时，我经常联系到中国发展音乐剧这一现实性问题，并从中获得一些启示。如说“他山之石可以攻玉”，那么，由于戏剧发展之路的相似性，四季剧团的历史和现状，所能给予我们的启示，则更为实际。

一

针对中国戏剧而言，它所遭受的困扰很多，最深重的痛苦莫

过于失去观众。此乃人所尽知的事实。那么，中国观众对戏剧的冷漠，究竟是由于这一艺术门类已进入暮年，在与电影、电视剧竞争观众时已是力不从心，还是因为中国戏剧长期漠视观众的欣赏要求而在自食其果？前一种忧虑似乎并非没有根据。就在我写这篇文章时，曾与一位美国同行交谈，当我谈到中国戏剧演出观众甚少的状况时，他苦笑着说：美国也是这样。从其它国家访问归来的同行，也有类似的感受。据此，有人也可以得出结论：戏剧危机乃是全球性的，中国戏剧界也大可不必怀有振兴的希望，就让它安度晚年，在必要时给它一个“安乐死”就行了。然而，失去观众固然是中国戏剧的痼疾，却未必是不治之症。至少，在中国戏剧界尚有一批志士正在为振兴戏剧事业呕心沥血，艰苦奋斗，他们必定要在困境中闯出一条生路。针对中国戏剧而言，与其说它已经衰老，勿宁说它尚处于童稚的朦胧期。由于种种原因，它在忙于应付各种力所不及的要求时，尚未找到与当代观众沟通的渠道。如果是这样，摆在它面前的首要课题，正在于开通这条渠道。

四季剧团已有 41 年的历史，原初是话剧团体，在 10 多年前，由于话剧的概念化、说教味儿而失去了观众，才改变线路，以演音乐剧为主。受制于演员的声乐和舞蹈能力，一开始只能演儿童剧，以话剧表演为主，加入合唱和简单的舞蹈动作构成的歌舞场面。这种话剧加歌舞式的演出，还不能说是真正的音乐剧。稍后，美国的音乐剧《西区故事》到东京演出，日本观众的反响极为强烈。该团开始请美国教师对原有的话剧演员进行强化训练，又招聘一批舞蹈和声乐演员，经过综合培训成为音乐剧演员。10 年来，该团以演音乐剧为主，有时也演出话剧，已经成为国内外享有盛誉的剧团。他们演出的音乐剧，有的连演数年，有的已超过千场，仍是场场满座。在我们考察期间，该团在东京、大阪、长野、札幌等 4 个城市同时演出 5 台音乐剧，甲级座

票价高达10000日元（约合860元人民币），但是，在演出前一个月可以把票基本售出。该团在日本各地已拥有80000名会员，享有优先9折定票的权利，他们当然也是四季剧团的热心支持者和宣传者。该团还有为中学生义务演出的制度，在东京日生剧场观看《抛弃魔法的魔女》，就是免费招待少年儿童的专场。这种演出虽无收入，却可以扩大剧团的影响，而且在为剧团培养一代新的观众。在今天，面对电视剧在争夺观众方面的优势，戏剧已显得软弱无力。可是，浅利庆太先生却自豪地说："我们决不会输给电视剧！"在日本，电视剧在全部电视节目中已经从30%缩减到10%，收视率仍在下降。可是，四季剧团演出的音乐剧却仍在为广大观众所喜爱，观赏的热度未减。

那么，四季剧团演出的音乐剧对日本观众为什么具有如此巨大的吸引力？

四季乃是一个典型的商业剧团，音乐剧也是一种商业戏剧。10多年来，四季剧团已经形成了一整套高效率的经营管理体制。在我看来，所谓"商业戏剧"，除了商业化的经营管理体制之外，其内质乃是把观众的欣赏趣尚置于首位的一种大众文化，或者说，乃是一种高档次的通俗艺术。仅就我这次观看的5台戏而言，除《李香兰》为该团自己创编之外，全部是由欧美移植而来。剧团选择剧目的角度，一是在欧美演出的成功度，二是日本观众的接受程度。这些剧目的显著特点是：类似通俗情节剧中那种容易为普遍观众所理解，亦具有吸引力的情节，而这一情节框架又能为舞蹈、声乐的充分发挥留下广阔的天地。或者像浅利庆太所说："引人入胜的情节乃是框架，声乐、舞蹈则是装饰材料。"而且，演出者并不是靠媚俗而赢得票房价值，而是力争表演、舞蹈、声乐的高水准；在这些方面，导演和演员均是一丝不苟，精益求精。在同时演出的5台戏中，《为你疯狂》堪称代表。该剧的情节并不复杂。男主人公博比着迷于跳舞，成天泡在

百老汇的剧院里，其母是银行家，希望儿子继承己业，派他到内华达州的一个小镇没收顾客的抵押品——一家小剧院。博比来到镇上，遇到小剧院老板的女儿波莉，并一见钟情。他为拯救这家剧院，建议举办歌舞表演，波莉却怀疑他的动机，拒绝这一建议。博比无奈，装扮成百老汇一家大剧院的老板桑格拉，带着一批女舞蹈演员来到小镇，要求在剧院演出歌舞晚会。波莉父女一口答应，并在镇上召来一批男青年进行强化培训，和女演员一起排练，给萧条的小镇带来活力，波莉爱上了这个老板（实为博比）。虽然演出并无观众，却激发了小镇居民生活的欢乐，酒店里也热闹非凡。桑格拉为追求女演员突然来到镇上。于是，博比与桑格拉，波莉和女演员，这两对男女青年之间发生了诸多误会，经过一段喜剧性的波折，波莉成为歌舞表演的领衔主演，有情人成为眷属。这一情节既不新奇，也不那么复杂，却由于情感的容量，为舞蹈、声乐留下充分发挥的可能性。在演出时，精彩的爵士乐和歌唱饱含着情感的激发力，在剧场里常常营造成节日狂欢般的气氛，使观众激动不已，时而畅快的欢笑，时而赞叹不已，时而凝神关注，现场反响极为强烈。看戏之后，我和考察团的同行们交谈，大家都有这样的信念：像这样的音乐剧剧目，如能达到四季剧团演出的水准，肯定可以征服中国的观众。当然，在中国演出音乐剧，票价尚不能如此昂贵。

尽管我有很强的信心，并敢于预测，音乐剧在中国日益广阔的文化消费市场占居重要的地位。或许，在 10 年之内，中国确实可能成为音乐剧大国。但是，要实现这个目标，绝非易事。近 10 多年来，音乐剧在中国偶有演出，个别剧目也曾走红一时。但是，如果音乐剧只是滞留于话剧加歌舞的水准，只靠一些简单的舞蹈动作和低水准的歌唱应付观众，甚至声乐部分只能播放录音让演员对上口型，欲求取音乐剧持续、稳健的发展，是不可能的。

二

所谓“音乐剧”，其本体仍是戏剧。说得明确些，音乐剧乃是戏剧艺术固有的综合性的强化。要求取音乐剧演出的成功，剧本、导演、舞台美术、灯光等均很重要，但是，关键性的因素仍然在于演员的表演艺术。与话剧艺术相比较，音乐剧的演员并不意味着表演功力（台词、形体的表现力）的降低，同时又要兼备舞蹈、声乐的能力。要求音乐剧演员兼备这些能力，并能在每一方面都达到相对应的专业的高水准，固然是十分困难的；但是，至少应该求取综合能力的兼备，就像田径比赛中的五项全能运动员，尽管单项成绩不能创造世界纪录，总成绩却要出类拔萃。在这一意义上，演员的培养乃是中国发展音乐剧的首要难题，然而，四季剧团演员培训的经验，却可以供我们借鉴。

前面已经提到，四季剧团原初乃是话剧团体，以演音乐剧为主只有10多年的历史。据浅利庆太先生介绍，一位话剧演员经过1年左右的综合培训（主要在声乐、舞蹈方面），就可以成为合格的音乐剧演员；在声乐、舞蹈方面的专项演员，欲通过综合培训（包括话剧表演以及加强自己的弱项），大约也需要同样的时间。而且，对素质好、悟性高的演员，还可以缩短时间。具体的音乐剧剧目，固然都重演员的表演艺术，这是音乐剧表演的基础，但是，在声乐与舞蹈两方面，有的可能并重，有的则可以是偏重一方，如四季剧团演出的《歌剧院的幽灵》，就是更重声乐。如果有些演员并非全才，也可以各显其能。当然，所谓“弱项”，只是相对而言，并非意指完全不通。这里谈到的音乐剧演员进行综合强化培训所需的时间，1年，或者稍短，当然并

不像翻日历那么轻而易举，必须以被培训者的主体素质和意志品格作为保证。所谓“强化培训”，又蕴含着多少艰辛！

我并不了解四季剧团培训演员的全过程，在四季艺术中心观摩演员训练，参训者多是剧团的主创人员。尽管这样，我仍然可以从中感受到训练的严格性和艰苦性。四季艺术中心为演员制定的训练程度是：每天上午半小时台词训练，一个半小时的芭蕾训练，一个小时的爵士舞训练。训练包括两种：一是基本功训练，二是剧目排演过程中结合角色、场面的专门训练。所有训练都是一丝不苟。包括声誉甚高的主要演员，也不肯放弃这种参训的机会。在训练厅里，教师和演员均已汗流浃背，但对每一动作，都要反复多次，以准确为限。看到这种感人的情景，回想剧目演出的现场效果，才知这种效果从何而来。

四季剧团乃是商业剧团，演员实行聘任制。如果平时不参加排演和基本功训练，失去自身的优势，则可能被别人取代。剧团在选定剧目之后，对参演者都是择优选拔。很多演员不仅要尽心尽力于自己承担的角色，还要在百忙中主动参加其它剧目的排练，争取能扮演该剧目中适合自己的角色，如果能力达到，剧团则会为你参加该剧的演出提供机会。演员的收入只是按演出场次和角色的难度评定，平时参加基本功训练和剧目排演，均不计报酬。但是，如能多参加演出，成为参演场次多的主要演员，每年收入的总额则会超出电视剧演员。因此，该团的演员对参演电视剧并无兴趣。一言以概之，在经营管理上的竞争机制，对演员的勤奋和进取心起到推动作用。了解到这些，我难免心存疑虑：中国演出团体的现行管理体制，能具有这种功效吗？据我所知，国内有很多剧团早已不再坚持演员的基本功训练，如果为演出音乐剧而进行难度很大的强化训练，能够坚持完成吗？如果不能，所谓“音乐剧”的演出，所能达到的水准能有多高？

三

四季剧团的音乐剧是美国百老汇的路子，按照浅利庆太所说，乃是以爵士乐、爵士舞为基础。这种音乐剧在国外已有很长的历史。它凭藉强烈的切分音、独特的节奏和速度，在激发情绪方面形成明显的长处。或许正因为如此，这种音乐剧曾在多国流行，很受大众的喜爱。诸如《为你疯狂》、《西区故事》、《猫》等大面积走红的剧目，都属于此类。中国欲发展这种音乐剧，尚有待多种因素具备，特别是要取决于演员培训的结果。

在我看来，音乐剧作为一种大众文化样式，也应该是多种风格类型的并存竞荣。针对中国戏剧而言，也可以发展自己的民族音乐剧。比如，在民族音乐、民族舞蹈的基础上，也可能生成一种现代音乐剧。当然，欲走此路，对民族音乐、民族舞蹈的戏剧表现力尚待强化。再如，以京剧的唱腔、舞蹈为基础，能否发展成适合中国大众口味的京剧音乐剧？对此，尚有待进行实验。谈到京剧，很多同行都在为它的前景忧虑。一方面，诸多能代表京剧艺术特征和水准的传统剧目，已有失传的危险，需要切切实实地培养继承者，发扬光大。另一方面，在它承担表现现代生活的重任时，原有的一整套严格的程式显得极不协调，如果为承担这一重任而丢弃原有的程式，则将是本体的失落，已不再是京剧。我认为，如果对京剧原有的唱腔等进行改造，加以现代化的乐队伴奏，同时对表演、舞蹈等进行强化发展，去掉程式的束缚，不是可以生成一种风格独特的音乐剧吗？至于其它戏曲剧种，大都也存在这种可能性。

四

四季剧团原初是话剧团体，浅利庆太先生曾经申明：直到今天，剧团在以演出音乐剧为主的同时，仍然在坚持演出话剧，而且，他本人并不把搞音乐剧作为目标，还是要演话剧。这次在东京，曾看过该团演出的《汉姆莱特》的录像，参演者都是演出音乐剧的主要演员，演出水准并不低。不过，一出话剧演出的场次和观众总数，只有音乐剧的六分之一。该团已有雄厚的资金，要承受演出话剧剧目的经济亏损，当然是不成问题。何况，他们排演话剧剧目，也并非是每每亏损。

中国话剧正承受着失去观众的痛苦。不久前，我曾在两篇文章中一再讨论发展通俗戏剧的可能性，并把它视为发展中国戏剧的一条线路，同时也强调话剧艺术提高艺术水准的必要性。两篇文章发表之后，有些同行认定我是丢弃了以往的理论主张，来了个一百八十度大转弯，竟然改道易辙，格外重视通俗戏剧，实乃理论上的堕落。在这篇短文中，我又专注于音乐剧，似乎是又向前迈了一步，大有要让音乐剧取代话剧之嫌。其实，“没有观众就没有戏剧”乃是人所尽知的常识，任何一种艺术门类，任何一种戏剧样式，都要靠接受者而获得生命。针对中国戏剧而言，如果已是很少有人问津，而又无力把观众吸引到剧场里来，这将意味着生命的结束。对中国话剧的前景，我并不如此悲观。我相信，它会在困境中经过痛苦的反思，医治自身的病症，找到与观众沟通的渠道，从而重获观众的青睐。不过，根据目前的情况来看，欲达此目的并不容易。与此同时，音乐剧的这种通俗艺术，

如能在大众文化中大放异彩，对中国戏剧的总体发展可能会发生多方位的影响，也可能为话剧艺术的振兴提供一些有利的条件。

为此，我把访日的观感和自己的一孔之见形诸文字，以供同行们参考。

原载《中国戏剧》1994 年第 9 期

谈中国的问题剧与社会剧

中国新时期的戏剧历经了十几年的艰辛曲折，目前正在商品经济大潮的冲击下飘摇颠簸，深重的危机感笼罩着全国剧坛。在这种心境中，一大批专业人员改行他就，很多剧院（团）已无戏可演，有的在为经济收入奔忙，有的试图用重金求取剧本而不可得，有的只为晋京演出或参加评奖而推出少量剧目，却对票房冷清的局面一筹莫展。与此同时，仍有一些演出团体和专业人员呕心苦斗，戏剧艺术的领导部门似乎也在用多种方式施行急救手术，企盼多病体弱的中国戏剧能尽快康健，闯出危境并求取辉煌。在我看来，中国戏剧欲尽快走出危境并求取辉煌，只靠组织调演、多设评奖名目以及制造报刊宣传效果，是远远不够的。如说戏剧的生存与发展取决于观众对戏剧的态度，“没有观众就没有戏剧”乃是至理名言；那么，能否求取观众的青睐，首先取决于上演剧目本身的吸引力。失去这一根基，所谓调演、评奖以及排山倒海的宣传攻势，都只能是收效甚微，甚至会成为掩盖危机、营造表面繁荣的举措。就目前的中国戏剧而言，演出剧目吸引力的贫弱，关键在于剧本，在于缺少真正具有艺术魅力的作品。在这一意义上，对中国新时期戏剧历程的探索进行认真反思，并以戏剧与当代观众的关系为视角，对戏剧创作已经取得的进步以及继续前进的潜在可能性，进行多方位的研讨，可能是有益的。

进入新时期以来，中国戏剧（话剧）在探索中求取进步的

一条重要线路，则是从“问题剧”向“社会剧”的进步。在我看来，中国戏剧的未来走向也将是以社会剧为主潮。为此，本文研讨的对象也首先集中于这一命题。

“问题剧”为什么失宠？

中国新时期戏剧的第一个辉煌期是在1978－1980年间。“十年动乱”刚刚结束，中国戏剧从“冬眠”状态中复苏，很快显示出自身特有的活力。在这三年期间，不少剧院（团）争先奉献出新创作、新排演的剧目，而观众反响最热烈的则是一批问题剧。这类剧目的显著特点是：剧作家凭借政治热情和社会责任感及时发现某些重大的社会问题，以提出问题为出发点，把问题转化为冲突，再以解决矛盾、回答问题为归宿。这批剧目提出的问题基本是国家政治生活中的现实性矛盾，诸如对“十年动乱”造成的种种灾难及其后遗症的反思，进入新时期以后国家政治生活中涌现出的新的矛盾和问题，等等。在那个特定年代中，这类剧目应时而出，使沉寂了十年的话剧舞台一下子生机勃勃，观众席中那种激情洋溢的景象令人振奋。然而，这一辉煌期持续了只有三年的时间，到1980年，观众对这类剧目的热情迅速冷却。在80年代，同类的问题剧虽有不少，但已不再能吸引观众。如果说，这类问题剧在1978－1980年间成批涌现并受观众青睐，乃是特定年代中的特殊现象，那么，观众对这类剧目的兴趣冷却得如此之快，理应引发深刻的反省。可是，在90年代初，中国戏剧界却发出一种导向性的呼声：中国新时期最有价值的正是这批问题剧，它们乃是中国戏剧传统的真正继承，欲求取戏剧艺术的健康发展，必须沿着这条线路勇往直前。这种导向性的舆论又造就成一个特异现象：问题剧的回潮。两三年内，在几批晋京演

出的剧目中，问题剧又成为报刊宣传、评论以及评奖的主要对象。然而，在这类剧目演出时剧场里却极为冷清，观众并不接受。在宣传、评论、评奖等人造的表面繁荣的背后，又是一次失去观众的危机感。如果"为大众服务"在中国剧坛并不是一个空洞的口号，而是把观众看成是"上帝"，那么，观众已不接受这类剧目作为反复出现的事实，不是应该引发一次对"问题剧"的全面反思吗？针对观众而言，问题剧的失宠乃是历史的必然，欲追寻这一现象的成因，需要有直面现实的勇气。如说中国的问题剧乃是对传统的继承，那么，已经应该把传统置于时代的镜子之前还其真相；如说这类问题剧的创作自有某种理论观念为根据，对这种理论，这种观念，也需要进行认真的清理。

那么，问题剧的失宠，究竟给予我们哪些启示？

1. 传统的继承与断裂

关于传统，中国当代戏剧足以引为自豪的乃是充分发挥戏剧的"教育"与"宣传"功能。在50-60年代，这一传统以"为政治服务"为根基，曾发展到极致。不仅"教育"与"宣传"的功能已被囿于"为政治服务"的眼界，戏剧的其它功能也被净化得相当彻底。跟随政治风云的变幻选取题材，以宣传特定时期的方针政策为基本主题，形成了一条固定的创作线路。在那时，剧院（团）、创作主体与观众对戏剧的功能曾取得共识。创作主体以"教育者"自诩，而观众看戏也把自己当作"受教育者"。当然，这种共识也只是暂时的、表面的，因为，作为戏剧艺术的欣赏者，观众毕竟怀有潜在的审美需求。在60年代，周恩来总理曾经提醒戏剧界正视"话剧已不被人接受"这一事实，并呼吁戏剧界要认真研究艺术规律。但是，由于剧院（团）与观众表面上的共识，由于"为政治服务"这一根基的坚实，戏

剧界并未萌发由于观众不接受而造成的危机感，甚至也未曾把观众的兴趣看作是决定戏剧兴衰的重大问题。为此，中国戏剧在这一时期形成的传统，至少是片面性的。

在50－60年代，尽管大批戏剧作品也以某种现实性的社会矛盾直接构成冲突，但其主旨并不在于对矛盾和问题本身的揭示，而是在于歌颂与宣传正面力量，为观众树立“榜样”，还不能称之为“问题剧”。而且，在批评界对“问题剧”的界定乃是“只提出问题，并不对问题的解决做出回答”，这似乎与“鲜明的倾向性”这一创作原则相悖。在新时期开始时的“问题剧”，虽然在创作上继承了以现实性的社会矛盾直接构成冲突的思维模式，也未改变歌颂正面力量的宣传性，但却强化了主体对社会生活的“干预”意识，因而也就强化了矛盾和问题本身的严重性，强化振聋发聩的舆论效果。

前面曾经提到，在1978－1980年间，问题剧曾经引发观众的热情，这乃是特定时代的特殊现象，原因只在于：在“十年动乱”刚刚结束、国家政治生活发生巨大变动的岁月里，创作主体与观众所关注的重心仍然是国家政治生活的变动，这一领域发生的一切矛盾和问题，都直接关系到每一社会成员的命运；剧作家在作品中反映的矛盾和问题，正在困扰着观众，剧作家对问题的回答，也反映着观众的意愿，在这一层面上，舞台与观众厅之间打通了交流的渠道，引发强烈的共鸣。政治激情也具有现场的感染力，然而，这种共鸣将取决于观众对问题本身关注的程度。当政治生活趋向稳定，困扰观众的那些矛盾和问题已经缓解，观众对它们已不再关切，靠矛盾和问题本身引发的共鸣自会失去，这类剧目的生命也自然结束。在1980年以后，国家政治生活趋于稳定，社会生活的重心转向经济建设，这时，此类问题剧也就随之失宠，这同样是历史的必然。

在70年代末，中国戏剧沉寂了十年之后刚刚复苏，承继

50、60年代的传统，把“为政治服务”的方针作为选材视角和功能取向，这是历史的必然，也是历史的局限。然而，当社会生活的重心已经转移，观众看戏已不再把“接受教育”、“接受宣传”作为目的，以往潜在的审美需求已经进入自觉意识，依旧抱定片面化的传统，已经与观众的需求相悖。在这一意义上，如果说观众的冷漠标志着传统的断裂，戏剧的真正出路则在于探索新路。正因为如此，中国新时期戏剧在从80年代初开始的多方位探索，乃是适应时代的要求。不管这一阶段（约10年）的探索尚有哪些不足，它毕竟是中国戏剧求取进步的起点，而这一起点已是相当辉煌。对此，后面还要详加说明。这里只想强调一点：传统，乃是前人辛勤劳作的积累和凝聚，虽然很值得珍惜；然而，针对戏剧艺术本身而言，在某一特定时期出现的特殊现象，固然在当时有其合理性，却未必具有规律性的价值。何况，戏剧作为一种艺术，它与时代的关系，它与观众之间的现实性关系，都不应凝定为一种模式。再言之，戏剧乃是一种艺术，仅仅用外在的关系（如“为政治服务”）去制约它的发展，而置其本性于不顾，如果这是传统，其本身就具有片面性。这样的传统的断裂，乃是戏剧艺术求取进步的必经之路。在90年代初，否定80年代探索的成果，企图回归“问题剧”的传统，面对把看戏作为文化消费的广大观众，岂非很不明智的举措。

2. 对一种理论主张的反思

在1978－1980年问题剧一度辉煌的时候，与此类剧作的走红相呼应，戏剧界曾经提出一种理论主张：戏剧必须“贴近生活”、“贴近现实”，才能受到观众的欢迎。在90年代初，与回归问题剧线路的呼声相伴随，这一理论主张又被强化为导向性的原则。认真说来，这一理论的真理性尚值得研讨。

问题在于，针对戏剧艺术而言，作为表现对象的“生活”、“现实”究竟意味着什么？

如说70年代末出现的问题剧是“贴近生活”、“贴近现实”的范例，也只是在这一意义上：它们所反映的乃是政治生活领域已经生成的矛盾和问题，创作主体凭着政治敏感，发现它们的尖锐性和普遍性，把它们作为直接反映的对象，用它们构成冲突，按照冲突安排人物，围绕虚构的事件把冲突化为情节，并通过情节的进展和冲突的激化和解开传达某一观念，明辨正确与错误。在这种思维模式中，人物往往成为矛盾和问题的说明者，成为观念的载体，正确与错误的化身。它们以提出的问题的应时性，使正在为这类问题所困扰的广大观众感同身受，激起共鸣。针对这类作品，所谓“贴近生活”、“贴近现实”，已经成为“应时性”、“时事性”的同义语。坦诚地说，一篇关于时事的新闻报导，也可能及时反映现实政治生活中的矛盾和问题，并在广大读者中产生轰动效应；而此类问题剧在初演时凭借矛盾和问题的尖锐性和应时性获得的现场效果，与一篇新闻报导的轰动效应乃是同质性的。在诸多戏剧类型中，有所谓“时事报导剧”，乃是直观化的新闻报导。在中国抗日战争时期，由于强调戏剧的政治教育、政治宣传的功能，时事报导剧曾经盛行一时，像《保卫芦沟桥》等均以配合当时的政治斗争为主旨，在初演时也曾引起轰动效应，社会反响强烈。新闻报导贵在真实，杜绝虚构，时事报导剧也以真人真事为本，而问题剧虽为及时反映，却是虚构。为此，此类剧目的直接效果消失之后，连新闻报导的历史资料价值，也是微乎其微。

如说政治生活中具体的矛盾和问题，其本身就具有变异性，中国当代观众由于社会生活重心的转移，在80年代已不再关切这类问题；那么，在商品经济大潮冲击下的今日之中国，已经习惯于这种应时性的思维模式和创作模式的作者，自然也可以从政

治生活转向商品经济大潮，从中汲取题材，及时反映与此相关的各种矛盾和问题。事实上，这类问题剧已出现不少，它们只是政治问题剧的同质性转向。然而，它们并未能引发观众的热情。

在这里，欲求命题的深入，不妨从戏剧艺术的对象谈起。戏剧的对象是人，这一定论似乎已被普遍接受。所谓"生活"、"现实"，自然也应以人为本。然而，把对"生活"、"现实"的观照点滞囿于某一生活领域中具体的矛盾和问题，能不能说已经把观照点对准了人？我看未必如此。如说这类矛盾和问题都发生在人与人之间，那么，只把人物置于这类矛盾之中，让他（她）们昭示矛盾的具体存在，并通过对他（她）们行为的是非评判，表达创作主体对矛盾和问题的态度，充当观念的载体，在这一意义上，他（她）们只能说是创作主体手中的玩偶，作为人自身的生命活力已被扼制了。戏剧艺术的对象乃是个性生命的动态过程，戏剧作品中的人的形象应具有感性的丰富性。如果说，具有审美价值的戏剧作品应该表现情感内容，那么，这里说的情感内容应指人的心灵的最深沉最多样化的运动。自然，政治情感也是一种情感，但是，这种情感也是以个性生命为依托，乃是完整的感性心灵世界的局部，而且往往是浮在表层的局部。如果这样界定戏剧的对象，那么，所谓"贴近生活"、"贴近现实"，针对戏剧艺术而言，应指向当代人具有感性丰富性的精神世界贴近，更深入地洞察当代人的生态与心态。如一定要说矛盾和问题，也应指当代人精神世界的矛盾和问题。面对这一对象，有用的原则是深入，愈深入愈具有现实性、普遍性和永久性。在这一层面上，戏剧可望摆脱"应时性"、"时事性"的局限，而具有审美意义上的现实性。

我仍然认为，中国戏剧在 80 年代所进行的探索，恰恰是从"应时性"、"时事性"向现实性的突进。从某种意义上说，也就是从问题剧向社会剧的进步，不过，在进入对中国 80 年代的社

会剧进行具体评述之前，尚需对“问题剧”与“社会剧”正名，要完成这一课题，则需要对易卜生的传统以及这一传统在中国的变形进行简略的评述。

易卜生的传统及对它的误解

易卜生的名字常常与“社会问题剧”这一概念密切相关，这并非没有根据。有人把“社会问题剧”视为易卜生传统的同义语，对这种观点则需要进行分析，因为它只是在有限的范围内才是正确的。

一般地说，易卜生的“社会问题剧”是指其中期的少数作品，亦即《社会支柱》、《玩偶之家》、《群鬼》和《人民公敌》等。有人甚至把它们称为“问题剧”的代表作。然而，易卜生本人并不接受这一荣誉。这当然不是出于谦逊，而是涉及到对问题剧的理解。他曾经申明：他不想成为宣传家，他无意为妇女权利运动做些什么，因为他对妇女权利运动根本不了解，他所关心的只是人类。而剧作家萧伯纳在捍卫易卜生主义时却强调说：易卜生对戏剧的新贡献就在于把讨论问题引进了戏剧。出于同样的误解，挪威著名作家认为：“易卜生总是对某些问题感兴趣”，“他的作品只注重社会问题”，美国作家劳伦斯则称易卜生为“无可救药的唯理论者”。与此相关的是，对“问题剧”也有截然相反的评价，有人把它看作是“真正的戏剧”，有人则贬之为“短命的戏剧”。这只能说明，易卜生本人的作品及其传统，都具有内在的复杂性。

在我看来，尽管易卜生中期的剧作大都触及到某些社会问题，严格地说，把它们称之为“问题剧”并不贴切。仅以《玩偶之家》为例，这部剧作虽然触及到法律问题、家庭问题，甚

至也触及到女权问题，却并非全剧的深层意义所在。易卜生只是把女主人公置于一个尖锐的婚姻情境中，表现她潜在的欲求——对她心目中真正的爱的追求，而她与海尔茂之间的矛盾，与其说是男权主义与女权主义之间的冲突，倒不如说是夫妻之间两种欲求在特定环境中的碰撞。易卜生本人的申明是符合实际的："我的主要的生活和工作的目的是刻划人物个性和表达人类命运。"娜拉的个性生命并不是以女权运动的自觉意志为中心，她只是根据自己的天性在幻想中营造了一个爱的世界，她全身心地爱着海尔茂，当丈夫病危之时，她凭着这种爱借钱为他治病，在紧急情况下在借据上伪造父亲的签字。8 年来，她一直省吃俭用，并偷偷地干些零活攒钱还债。这一切，都瞒着海尔茂，只是在内心感受着为爱而进行奉献的自豪感、满足感，丈夫把她视为小鸟，视为爱花零钱偷吃糖果的孩子，她都欣然领受，甚至也从中感受着丈夫的疼爱。当柯洛克斯泰为保住职位而以 8 年前的借据进行要挟时，她甚至认为法律也应该宽容伪造签字是出于爱的动机，这种爱应该高于一切。当她感悟到那张借据可能导致一场灾难时，在惶恐的心境中，她依然躲在自己用幻想营造的爱的天国之内，向往着"奇迹"的出现，这奇迹就是丈夫以挺身承担责任而体现对爱的奉献。她深知这种奉献的后果，当丈夫明确表示希望有一次类似的机会时，她决心已下：用自杀杜绝奇迹的出现，以保护丈夫。最后，由借据引起的家庭危机已经化解，但是，丈夫面对危机时的表现，却摧毁了她幻想中爱的天国，一下子跌入现实的废墟之中，而在这里，她已无法容身。至于海尔茂，他也爱着娜拉，不过，他更现实，有自己的欲求，有自己的方式，甚至认为自己也在为妻子奉献着自己。不过，他的现实感使之永远不能进入娜拉幻想中的世界。我所以费些笔墨对《玩偶之家》的情感内容进行解析，只想借以说明：这部作品的现实性并非滞留于与现实社会中某个具体的矛盾和问题贴近，而是在于通过心理过

程的揭示向人的精神领域的深化。正因为如此，它就能超越“女权”问题本身的时空局限，而享有普遍性和久远性的价值。据此，与其说它是一部“问题剧”，倒不如称之为“社会剧”。

有人认为：与《玩偶之家》等中期作品相比较，易卜生晚期的作品具有更高的审美价值。随着时间的延伸，这种看法也愈来愈具有普遍性。对其晚期的作品，有些研究家曾经冠之以“象征主义”、“神秘主义”等等称谓，我看未必贴切。如说易卜生是现实主义戏剧之父，作为一种风格类型的内质，在易卜生的作品中是贯彻始终的，其晚期作品只是中期的延伸和发展。有人把他晚期的作品称之为“独特的新型的社会剧”（弗利茨·保尔)。我想，所谓“新型的”，主要应指大量的象征意象的出现，但对“象征意象”的运用，并非就是作为一种风格类型的“象征主义”的同义语。英国的评论家约翰·黑尔认为：“在易卜生的创作中，他的悲剧观并不是要放弃现实主义，而是要在更高意义上表达社会和现实。就此看来，易卜生最重要的社会剧不是《社会支柱》、《玩偶之家》和《人民公敌》，而是后期的5个剧本：《群鬼》、《野鸭》、《罗斯莫庄》、《海达·高布乐》和《博克曼》。”我赞成这一见解。如说贴近现实，而戏剧的“现实”意指当代人具有感性丰富性的精神世界，那么，易卜生晚期的作品，其中还应包括《建筑师》、《小艾友夫》和《我们死者再醒时》，它们都是向同时代人的生态与心态贴近，那种更浓重的悲剧性的气氛，正是当代人深重的精神矛盾和精神危机的凝聚。在这一意义上，它们确实是在更高的角度和更深的层面揭示社会和现实，艺术家心灵的穿透力，已经使他拨开那些浮在现实表层的矛盾现象，直入当代人精神世界深层的角落，在这里发现人性的奥秘。在这些作品中，主人公精神上的追求与幻灭、前进与退缩、光明与黑暗、高尚与卑贱、真实与虚伪、困惑与解脱，等等，都昭示着人类的命运取决于自身的内在生命。较之娜拉、斯

多克芒等相比较，诸如罗斯莫、吕贝克、高布乐、博克曼、索尔尼斯以及鲁贝克，这些形象蕴涵的情感意义要更深邃、更宽阔，也更具有人类学的价值。

如说“社会剧”，易卜生晚期的剧作确实可以称之为社会剧的典范；如说“易卜生的传统”，这类剧作乃是这一宝贵传统的重心。

易卜生的社会剧的传统，对现代戏剧与当代戏剧的影响极为深远。然而，对这一传统又多有误解。就西方戏剧而言，正如霍华德·劳逊所指出：“现代剧作家从易卜生那里学来的许多东西都是通过肖伯纳。现代剧作家钦佩易卜生紧凑的技巧、社会的分析和性格化的方法。但是现代剧作家跟肖伯纳一样地把这些因素大大的变了质：技巧松散了，事件变得散漫无序，以便包容各式各样的议论；同时，抽象的社会意识代替了特殊的社会意义，不再在动作中表现社会的因素，而是乱发跟事件毫无关联的议论，从社会问题一直扯到伦理问题。”可见，对易卜生社会剧的扭曲是世界性的。然而，应该指出，易卜生社会剧的传统确实被承继下来，而且在现代和当代戏剧中渗入多种流派的戏剧，汇合成一股强大的潮流。我甚至认为，当代现实主义戏剧、表现主义戏剧以及荒诞派戏剧，都有一批卓越的社会剧陆续涌现。正如美国当代剧作家阿瑟·米勒所说，在当代戏剧中，“社会剧是主流”。他认为：“这一代人的社会剧一定不能只停留在对盘根错节的社会关系的剖析和批评这一步上。它必须去探索人存在的本质，找出他的需要是什么，以便使这些需要在社会中受到重视，得到满足。因而，新型的社会剧作家如果想做好本职工作，必须是比过去更高明的心理学家，必须至少意识到把人的心理生活世界封闭起来的做法是徒劳无益的。”无疑，他所呼吁的这种社会剧，乃是易卜生社会剧传统的继承。

谈到对易卜生社会剧传统的误解，最甚者莫过于中国戏剧。

在“五四”运动时期，易卜生被介绍到中国。如说一个国家引入外国作家是根据自身的现实需要，那么，在当时，中国文化界所以集中地、大张旗鼓地介绍易卜生，并选择这位现代戏剧之父作为中国戏剧开端时的榜样，乃是出自社会革命的需要。在那个特定的历史年代中，进行社会革命乃是新文化运动的主旨。1918年，《新青年》杂志发表了《玩偶之家》（译为《傀儡家庭》）中译本，同时刊有胡适的长文《易卜生主义》。该文强调说：“人生的大病根在于不肯睁开眼睛来看世间的真实现状……若要病好，须先认有病；若要政治好，须先认现今的政治实在不好；若要改良社会，须先知道现今的社会实在是男盗女娼的社会！易卜生的长处，只在他肯说老实话，只在他能把社会种种腐败龌龊的实在情形写出来叫大家仔细看。”于是，易卜生就被当作一位抨击社会、推进革命的剧作家：“易卜生把家庭社会的实在情形都写了出来，叫人看了动心，叫人看了觉得我们的家庭社会原来是如此黑暗腐败，叫人看了觉得家庭社会真正不得不维新革命——这就是易卜生主义。”（《易卜生主义》）把这样的“易卜生”作为榜样，在创作实践中自然只能造就出一批问题剧。而“问题剧”的主旨则在于：“专研究社会的种种重要问题”。在这里，戏剧的对象被等同于社会学的对象，戏剧的目的被等同于社会学的目的，易卜生的传统被改造成社会革命的武器。针对这一时期出现的问题剧，余上沅曾有尖锐的批评，他指出：“新文化运动期的黎明，易卜生给旗鼓喧闹的介绍到中国来了。固然，西洋戏剧的复兴，最得力处仍是易卜生的介绍；可是在中国又迷入了歧途。我们却只见他在小处下手，却不见他有大处着眼。中国戏剧界，和西洋当初一样，依然兜了一个画在表面上的圈子。政治问题，家庭问题，职业问题，烟酒问题，各种问题，做了戏剧的目标；演说家，雄辩家，传教师，一个个跳上台去，读他们的词章，听他们的道德。艺术人生，因果倒置。他们不知道探讨人

心的深邃，表现生活的原力，却要利用艺术去纠正人心，改善生活。结果是生活愈变愈复杂，戏剧愈变愈繁琐；问题不存在了，戏剧也随之而不存在。”（《〈国剧运动〉序》）向培良在批评当时出现的问题剧时指出：它们的作者“只知道社会问题，却忘了剧”（《中国戏剧概评》）。当然，在肯定这些批评的合理性的同时，还应该承认这类问题在20年代出现的必然性。当新文化运动的精英们以社会革命为己任的时候，他们引入西方戏剧，自然是以急切的功利目的使之成为社会革命的工具。至于戏剧作为一种艺术，它是否能承受这样的革命重任，似乎是无暇思考的。何况，在中国现代戏剧的开端期，对西方戏剧认真的研究，对戏剧艺术本体的认识，都还处于童稚期，而剧作家在这一时期对易卜生的模仿，由于心力与笔力不足，难免是画虎类犬。在此之后，中国现代戏剧总是在革命斗争、民族解放战争的浪涛之中颠簸，前苏联当代戏剧被选定为自己的榜样。在30-40年代，中国戏剧的总体价值仍然在于对现实革命斗争的密切配合，以政治意义上的革命性和战斗性求取应时性的辉煌。但由于对易卜生社会剧传统的片面理解，而使这种“应时性的辉煌”以戏剧艺术本体的失落为代价。如说易卜生的传统，在这一年代中，也造就出像曹禺、夏衍这样的剧作家，诸如《雷雨》、《日出》、《北京人》、《原野》、《上海屋檐下》等等，都可以被称之为社会剧。比如《雷雨》，它展示的只是两代人伦理关系的历史和现状，似乎并没有正面展现社会生活的时代背景，但是，由两代人错综复杂的伦理关系构成的情境，以及以此为契机深化成的命运的曲线及其悲剧结局，却蕴涵着相当深邃的社会意义。在这部剧作中，无论是周朴园、鲁侍萍的沉重的精神负荷和情感历程，还是蘩漪源于情感生活抑郁的病态性挣扎，以及几位青年人的欲求、伤痛、困惑和绝望，都渗透着剧作家的心灵体验和对社会意义的发现。在《日出》中那间豪华的客厅和肮脏的妓院里，各色人物

尽管都忙着自己的追求，大都以失败告终，但是，由个人生命欲求结成的网却辐射出特定时代社会生活的影象，可以从中发现剧作家在自觉意识中对社会意义的强化。《上海屋檐下》中挤缩在一座弄堂房子里的五家人，各自叨念着一本苦涩的经，他们各行其事，各唱其调，由多声部汇合成的低沉、阴郁的基调，让人感受到特定时代社会生活的内蕴。如说这类剧作乃是易卜生社会剧的传统在中国土地上结出的果实，那么，我们可以从中发现一些基本特征：主人公的个人命运总是在特定时代环境的影响、制约之下，显示出普遍的社会意义；而具体的人物关系之网与各种大小事件的相互作用，既是社会环境的个性化体现，又赋予人的命运以特殊的形式结构；在这种形式结构中，尽管人的生命活动的内在世界的深度与广度不等，剧本的社会意义却是通过这种生命活动具有了实体性的内涵与外延。如说中国戏剧的传统，革命性、应时性的传统，与这类剧作构成的社会剧的传统，曾经是两条并列的线路。它们有时相互对立，有时又相互影响。然而，在相当长的时间内，由于庸俗社会学渗透于戏剧批评和戏剧研究，致使对上述社会剧作品的内在意义及作品中主要人物形象均有简单化的解析，它们的实体性经验也往往被误解。在50－60年代，社会剧的传统已经断裂。

80年代中国戏剧的重要成果
——社会剧及其走向

在1980年前后，问题剧在一度辉煌之后，很快显示出它的致命弱点：当国家政治生活趋向稳定、社会生活的中心已经转向“生产——消费”的时候，观众已不再为满足单纯的政治兴趣而走进剧场。失去观众的危机感，迫使中国戏剧界必须离开问题剧

的线路，在广泛的探索进程中寻找与当代观众的新的契合点。针对中国80年代的戏剧创作，其总体形象乃是：在探索中曲折前进。而在多方位的探索中，具有历史性进展的标志，则是一批社会剧的涌现。可以作为社会剧代表性作品的，如《黑色的石头》、《一个死者对生者的访问》、《荒原与人》(《洒满月光的荒原》)、《狗儿爷涅槃》、《古塔街》、《大荒野》等，而作为社会剧已经达到的水准，则应以《桑树坪纪事》为标志。如说80年代中国戏剧的探索曾经始于内在意义与外在形式两条线路并行的状态，那么，《桑树坪纪事》则可称之为两条线路汇合并趋向完整的代表作。这批社会剧的外在风格形态固有差异，然而，与此前的问题剧相比较，创作主体观照当代社会生活的视角的转移以及作品本身的内在意义的深化，却显现出一些共同的特征。

人与现实社会的关系，乃是这批社会剧关注的焦点。在这类作品中，现实的社会环境，不仅被定性化为具体的人与人的关系，而且，对主体的内心生活总是有着深重的影响。也可以说，个别人物的内心生活都是社会环境的产物。在问题剧中，人只是生活在具体的社会矛盾之中，完整的社会关系被纯化为单一的政治关系、道德关系，个别人物只是社会矛盾的参与者和政治原则、道德原则的载体。在这批社会剧中，个别人物之间的关系固然也是社会关系的定性化、具体化，但是，它们已不再囿于政治上、道德上的是非关系，显得更为开阔，更有活力；置身于这种关系中的人，虽尚未达到个性生命的深度，剧作家一般只是通过社会心理分析的方法显现出类型化的特点，但是，内心生活却有着主体性和丰富性。

《黑色的石头》是较早出现的一部社会剧。石油基地的几位青年工人与传统造就的老队长构成一个特殊的世界。这些青年人身居荒原深处的简陋的列车房里，新时期精神解放的社会潮流，却深重地影响着他们的内心生活，他们内心深处萌动的种种个人

的欲求已经进入自觉意识，他们力求在简陋、拥挤的列车房里营造起一个个属于自己的角落，并欲使这个小小的角落神圣而不可侵犯。与此同时，老队长却生活在另一个世界，坚守传统乃是他的生命的唯一内容，在他的青年时代，曾经以舍弃一切属于个人的欲求为代价创造了这个石油基地，这一传统由他所创造，传统也是他的生命。他真诚地要求青年人也这样营造自己，怀着这种动机，他把青年人为实现自我而营造的个人的角落完全打碎，还一个传统的本来面目。于是，他和他们发生碰撞……在这里，青年工人和老队长之间的关系体现着现实与历史的关系，青年人内心生活中个人欲求的神圣性，老队长面对一个个属于个人的角落发生的困惑、痛苦，都折射着现实社会的变异与进程，与那些应时性的问题剧相比较，已是更具有艺术的现实性。《荒原与人》发表于1986年，这部社会剧不仅标志着剧作家本人在创作道路上的突进，也是中国当代戏剧已经进入新的里程的代表性作品之一。尽管这出戏的实体生活大都是在十年动乱的历史背景下展开的，尽管出场人物都置身于这一背景之下，他们之间的关系也受这一背景制约；但是，无论是关系的实体内容，还是主要人物行动的动机，都在创作主体的人性的广阔视野中显得更为开放、更为深邃。在问题剧中那种政治批判、道德批判的尺度，已经转化为人性的分析。正因为如此，剧中的诸多人物，如马兆新、细草、天甜、于大个子等等，都蕴涵着更丰富、更坚实的人性内容和情感意义。在问题剧中，受制于具体社会问题的冲突，主要是人与人之间的外部冲突，个别人物只是按照是非标准各居一方，与其他人物的斗争似乎成为主体行动的全部；在《荒原与人》中，个别人物与其他人物之间虽然也潜存着矛盾，有时也发展为冲突，然而，剧作家所着力表现的则是处于矛盾关系中的主体的内部矛盾和冲突，诸如感情欲求与传统意识的冲突，感情趋向与选择意向的冲突，内心对完美的追求与这种追求被现实毁灭而生

成的绝望感，被权力欲扭曲的灵魂与潜在的感情需求的冲突，等等。由外部冲突与内心冲突交织成“落马湖王国”，熔铸着剧作家对人性的体验与思考。正是在这个无限广阔的世界中，剧作家的每一发现都具有现实性和普遍性。《大荒野》与《黑色的石头》出于同一手笔，前者虽然离开了繁忙、喧闹的石油基地的施工现场，而转向了更为幽静、与群体分离的荒原的尽头，然而，那对邂逅相逢的老人与一条能解人意的狗构成的空间，却蕴涵着更深更广的人性的内容；两位孤寂老人的情感时而沟通、时而堵塞的生活流程，也更具有现实性和普遍性。《桑树坪纪事》所展现的是生产力处于半原始状态的黄土高原上的农村，这一现实性的社会背景，不仅制约着人与人之间特定的关系，也制约着出场人物的精神建构。在这里，人们的一切欲求、厄运、争斗、挣扎、失败，都相当强烈地映照出社会生活的某些本质方面，并呼唤着生产力的发展和人的解放。在这一意义上，这出戏由一个个具有震撼力的戏剧场面组合成的悲惨世界，却能折射出时代的精神。我所以稍费笔墨重提这几部剧作，只想借以说明：这类社会剧较之此前的问题剧所取得的进步主要在于：它们已经超越了把戏剧的对象和目的囿于提出和解决某个表层的社会问题这种狭隘眼界，而转向以人为对象，以人自身为目的。如说戏剧与现实社会的关系，这批剧目已经更为贴近现实社会的主体——当代人的生态与心态，更为贴近当代人复杂的精神建构。如说社会剧的旨趣在于表现时代的精神，那么，针对戏剧艺术而言，所谓时代精神既非囿于社会学范畴的具体的社会矛盾和社会问题，也并非指通过政治批判、道德批判肯定的某种急功近利的价值取向。如说戏剧艺术以人自身为对象，以人自身为目的，那么，社会剧所求取的时代精神，自然也应蕴涵于当代人的生命活动之中。如说中国进入新时期以后，社会生活的中心已经转向解放生产力、发

展生产力，那么，正如马克思所说："发展人类生产力，也就是发展作为目的本身的人类本性的丰富性。"在当代中国，完成这一终极目的，已成为一种潜在的历史要求，戏剧艺术必须洞悉这一历史要求，透过浮现在社会生活表层的种种矛盾现象，把握和表现当代人精神世界最深沉的、最多样化的运动。如果一定要说"干预社会"，那么，戏剧艺术对社会的干预，也应是本体性、终极性的。针对人自身而言，以此为对象、为目的的戏剧艺术，所谓本体性、终极性的干预，也应以人类本性的丰富性、完整性为目的。人们所呼吁的人性内容与情感意义，也均在于此。在这一意义上，本节提到的社会剧作品，可以说是走在戏剧艺术本体回归的正路上，它们的价值是不言自明的。

还应该提到的是，80 年代涌现出的一批社会剧，其风格形态也呈现出多样化的格局，诸如最大限度地发展"综合性"与追求"纯戏剧"的本体优势，写实性的客观再现方式与主观表现方式的并存与融合，等等。如说它们已经形成了多种风格类型，可能失于溢美，然而，这批作品已经显示出中国社会剧的发展之路可望是十分宽广的。

要求取社会剧的持续进步，并能出现高水准的艺术精品，将取决于创作主体的内在能力。如果说把戏剧的对象从浮现在社会生活表层的具体矛盾现象和问题转向人自身，转向当代人灵魂的最深沉最多样化的运动，在这一空间把握时代的精神，这乃是从问题剧向社会剧进步的前提；那么，社会剧自身的发展，将要求剧作家不仅具有洞察社会生活底蕴的理性能力，还要求具有心灵体验的感性能力，要求这两种能力的平衡、和谐。我常常感到，中国社会剧作品求取长足进步显得相当艰难，只是在同一水准上徘徊不前，重要原因之一，恰恰在于创作主体这两种能力或是贫弱，或是失调。然而，这种内在能力的构建，又岂是一时一日

之功！

走向与期望

在90年代刚刚开始的两三年内，中国社会剧的创作陷于疲软状态。值得注意的是：在商品经济大潮的冲击下，剧场票房价值的低落，引发起戏剧失去观众的危机感。在深重的危机感的压迫下，中国戏剧必须全面调整自身的机制，以适应广大观众的文化消费心理。如果机制的调整得当，戏剧创作和演出暂时的沉寂，可望成为求取持续进步的前奏。对此，尚难预料。

1993年，中国剧坛最突出的事件乃是全国小剧场剧目展演。在有些理论家看来，“小剧场”乃是进行戏剧实验的场所，因而，它只能是少数人的艺术。这次参展的剧目却反其道而行，显示出对“通俗性”的追求。有人把这种追求看作是为求取生存而选择的权宜之计。“没有观众就没有戏剧”乃是一条定律。针对中国戏剧的现状而言，这句话最浅显的含义在于：如果观众不进剧场，戏剧就难于生存。以此为前提，即使只是出于求取生存的动机追求通俗性，并把节省人力、财力的小剧场作为对象，也是无可厚非的。如果票房无人问津，观众厅零零落落，尽管新闻宣传热火朝天，评论家们发表溢美之词，每年都有剧目获奖，也难以使戏剧摆脱困境。

如果说，93小剧场剧目展演作为一个征兆，中国戏剧为争取观众回到剧场而更重视通俗性；那么，就这次参展的大部分剧目而言，所谓“通俗性”，并非仅仅在于外在形式和演出方式，还包括题材及其内在意义的追求。这次参展的大部分剧目，把题材角度集中于夫妻、朋友之间的情感关系，并在这种私人生活空

间的开掘中与当代普通观众的心态相贴近，产生出容易引发他们共鸣的情感内容。在这一意义上，它们也可以称之为社会剧，或者归之于通俗社会剧。如参展的《情感操练》、《留守女士》、《灵魂出窍》连同《泥巴人》、《夕照》等等，都是如此。戏剧评论界对这次参展剧目的总体评价并不一致，有人认为：与80年代社会剧已经达到的水准相比较，上述参展剧目的内在意义尚显浅俗，留给观众思考的空间也显得狭窄，甚至更缺少情感与理性的震撼力。这一评价确有道理。然而，在我看来，当问题剧回潮，而观众已不再对这类剧目怀有兴趣的时候，当演出团体由于资金匮乏而不得不重视票房价值的时候，创作主体把观照社会生活的视角转向个人的感情关系，并力求在这一领域寻找与普通观众相沟通的情感内涵，以此作为提高票房价值的举措，可能是明智的。其中有的剧目已演出几百场，观众反响热烈。这已可以说明，当代普通观众对这种通俗社会剧是可以接受的。

在今年年初，针对中国戏剧面临的困境，我曾在一篇文章中提出："如果把通俗戏剧作为中国当代戏剧的一条线路，大概是必然的趋势。"提出这一命题的本意在于：中国当代戏剧重宣传、教育功能，并以急功近利的眼界规范这种功能，同时却忽视广大观众的欣赏趣味，已经品尝到失去观众的苦果。而通俗戏剧的本性之一，正是在于重视、适应广大观众的欣赏趣味，以此为契机，不仅可望把观众请回到剧场里来，也有助于调整戏剧自身的机制，以适应时代的需要。也可以说，这批通俗社会剧的演出，多少可以证明这一预测。

然而，尽管我主张把通俗戏剧作为一条线路，但却不认为它是唯一的线路。我仍然期望，社会剧在80年代已经达到的水准上继续求取进步，创造出情感意义深邃、蕴涵着时代精神的精品。前面已经提到，解放生产力，发展生产力已成为社会生活的

中心，而发展生产力乃是以发展人类本性的丰富性为目的，这一目的已成为历史的潜在要求；为此，在当代中国，人与现实社会的关系，人自身的精神构建，人的内在生命活动，都更具有丰富性、多样性、微妙性。面对这一现实社会，如果剧作家具有足够的内在能力，在社会剧领域有着广阔的用武之地，也可以说，时代在呼唤着社会剧的精品出现。然而，就中国当代戏剧的总体而言，能够在这条线路上攀登高峰的创作主体，毕竟是少数。中国戏剧拥有众多的演出团体和庞大的专业队伍，同时，数以百计的剧场在等待着观众光临。在这种情势下，两条线路并行发展，使创作主体各尽其能，使广大观众各求所好，乃是戏剧振兴的必经之路。仅就通俗戏剧而言，所谓“通俗”也包含着变异性。观众潜在的审美需求和对戏剧作品的鉴赏力，并不会停留在一个恒定的水准，而通俗戏剧自身也必须不断提高。把“通俗戏剧”视为举手可得、一旦观众欢迎就可以不求进取，乃是极大的误解。君不见“通俗歌曲”、电视小品、相声、通俗电视剧等等，由于滞留在几年前的水准，原初的欣赏热度已在逐渐消退吗！所谓“通俗××”与“严肃××”，它们之间的分界也是流动的。如以“雅俗共赏”为追求的目标，这两者往往是你中有我、我中有你。通俗戏剧中也渗透着“严肃”（并非只就创作态度而言），而“严肃戏剧”中也不能丢失通俗性。社会剧的精品可能为通俗戏剧指向，而戏剧艺术固有的本性之一就包含着通俗性，在后一意义上，“通俗戏剧”把观众视为“上帝”的品格，对社会剧不断求取进步而又不忘“上帝”，可能有借鉴之处。为求取“严肃”，或以“严肃”自诩，却把戏剧演出囿于专门家的小圈子之内，并不利于戏剧的发展。

社会剧应求取发展，在相当长的时间内，它将是中国戏剧的主潮。与社会剧相对应的心理剧，尚待开发。历史剧有待突破传

统的史剧观念开拓新的路子。通俗戏剧作为一条线路，尚有广阔的发展空间。对此，有诸多理论与实践上的问题，有待深入研讨。本文只在论题的范围内谈谈个人的看法，与其说是为了讨论，倒不如说是借以表达对振兴中国戏剧的一种期望。

原载《艺术研究》1994 年第 4 期

中国当代历史剧与史剧观

在中国，把“历史剧”作为一个独立的命题进行考察与研究，有着特殊的意义。把“现代题材”与“历史题材”相对应，相区别，乃是中国戏剧界公认的原则。早在1960年11月，中国戏剧家协会的机关刊物《戏剧报》在一篇专论中曾明确指出：

> 在上演剧目上，人民不但要求有生活的教科书，也要求有历史的教科书。既要有现代题材的剧目，也要有历史题材的剧目。因此，我们对上演剧目实行现代题材与历史题材剧目两条腿走路的方针。

实际上，在50年代、60年代上演的话剧作品中，历史题材的剧目数量可观，有些剧目的水准也不低于同时期现代题材的剧目。其中像田汉的《关汉卿》（1958）、《文成公主》（1960）、郭沫若的《蔡文姬》（1959）、《武则天》（1960），曹禺等的《胆剑篇》（1961），等等，在初演时都曾获得很高声誉。自1960年至1961年，关于历史剧剧目和史剧观的讨论甚为活跃，全国不少报刊连续发表大量争鸣文章，使历史剧的创作和理论研究出现一次高潮。

1964年，柯庆施在华东地区话剧观摩演出大会上，否定了关于戏剧应该“既反映古代人的生活，又能表现当代人的生活”这一方针，他认为：“我们要使戏剧为无产阶级政治服务，为社

会主义的经济基础服务，就一定要大力提供反映建国以来社会主义革命和社会主义建设的现代戏，积极地表现社会主义时代工农兵群众的现实生活和斗争，热情地歌颂工农兵学商各条战线上的新人、新事、新思想、新风尚。”据此，对上演剧目的方针，他以“两个为主”取代“两条腿走路”。所谓“两个为主”，即“必须以社会主义的生活和斗争为主，以表现社会主义时代的工农兵群众为主”。与此同时，他把历史剧贬为“保护帝王将相、才子佳人”的封建主义戏剧，是“大演死人”、提倡“古的东西”，对它们不能“熟视无睹”①。由于柯庆施是以党的高级领导人的身份提出这些主张，并把它作为发展戏剧事业的指导方针，其实际影响是巨大的，在几年之内，历史剧作家的创作热情受到打击，有些历史剧剧目遭到批判。在“十年动乱”时期，上述“两个为主”的方针发展到人所尽知的程度，历史剧创作和演出成为空白。

1979年，曹禺的《王昭君》和陈白尘的《大风歌》相继演出，拉开了新时期历史剧创作的帷幕。在此以后，几乎每年都有几部新作问世，一批中青年剧作家纷纷涉足这一题材领域，历史剧创作的数量远远超出50年代和60年代。

通观中国当代历史剧的总体风貌，题材的狭窄，美学精神的贫弱，乃是普通性的弊端。与此相关的是，历史剧的观念则显得封闭，保守。

本文拟从历史剧观念与历史剧作品两个方面，分别进行回顾与反思，目的在于为历史剧的发展寻找一条更为宽广的道路。作为一篇专题研讨的论文，由于篇幅所限，回顾与反思涉及的观点与作品，只能选择其重要者，不可能求取详尽。

---

① 见《大力发展和繁荣社会主义戏剧，更好地为社会主义的经济基础服务》一文，引自《戏剧报》，1964年第8期。

对中国史剧观念的回顾与反思

“历史剧”作为一个重要的题材类别，在创作中有很多特殊性的问题需要研讨。在60年代关于历史剧的讨论中，曾经涉及的问题有：历史剧的范围和特点；“历史真实”与“艺术真实”问题；如何评价与描写历史人物的问题；“古为今用”和表现时代精神的问题等等。也可以说，在这场讨论中已经初步形成了不同的史剧观念。到80年代，由于一批新的历史剧作品相继问世，激发起理论研讨的兴趣，全国专业报刊曾连续发表了几十篇文章，对历史剧的创作问题再次进行争鸣，涉及的问题更为广泛。参与者的思想也更为活跃。然而，关于历史剧创作的一些重要问题的认识，仍有待深化。给人的印象是，面对上述问题，大体上是在60年代形成的认识水准上徘徊，对这种特殊的题材类别的戏剧进行研究，首先需要面对已往曾经居于统治地位的史剧观念，进行反思。

1. 是艺术作品，还是“历史教科书”？

什么叫“历史剧”？初看起来，要回答这一问题并不困难。可是，当我们要为它给定精确的定义时，也并不那么容易。很明显，如果我们对这一问题草率从事，本专题研讨的剧目范围，也就难于确定了。

早在60年代初，围绕这一问题已经提出两种对立的观点。有人认为：历史剧中的人物、事实都要有历史根据，剧目中的历史实际大纲节目要符合历史真实，不许可有歪曲、臆造。按照这种界定，像戏曲中的《杨门女将》、《秦香莲》等等，都被排除

在“历史剧”之外，只能另立名目，称之为“故事剧”[①]。与此相对立，有人则强调：历史剧终究是戏剧，而不是历史，它同历史的关系，应当是艺术与科学的关系，不应该以有无历史事实作为根据区分为“历史剧”和“故事剧”；据此，“历史剧”的定义应是“取材于历史生活”的戏剧[②]。在当时这两种观点以多种表述方式参加讨论，并未能也不可能取得共识。

在我看来，要求“历史剧中的人物、事实都要有历史根据”，这只是历史学家的偏见。真正符合这一尺度的剧目虽然可见，但是，就绝大多数历史剧作品来源，对人物，事实都有不同程度的加工、改造、虚构，而且，我们也很难以加工、改造、虚构的幅度评价其优劣程度。在中国古典戏曲中，孔尚任的历史剧《桃花扇》被认为是“谨宋史范”的例证，剧作家在申明自己的创作原则时强调说：“朝政得失，文人聚散，皆确考时地，全无假借。至于儿女钟情，宾客解嘲，虽稍有点染，亦非乌有子虚之比。”他最忌的是“有乖信史”[③]。然而，从他在剧本所附的《考据》中开列的素材依据可以看出，其中既有史传，又有诗词、传奇，前者固然可归之为“信史”，后者都未必如此。像《桃花扇》中那些情真意切的戏剧性场面，恐怕不是“稍有点染”就能构成的。即使是“稍有点染”，也可以说是超越了“信史”的范畴。至于像马致远的《汉宫秋》，洪昇的《长生殿》，“假借”的成分更多，离“信史”则更为遥远。在我国戏剧界，很多人都认为《桃花扇》“更切近历史真实”，也更倾心于孔尚任的创作原则，然而，在我看来，《汉宫秋》、《长生殿》虽“有

① 参见吴晗：《谈历史剧》、《再谈历史剧》，分别刊于《文汇报》1960年12月25日和1961年5月3日。

② 参见王子野：《历史剧是艺术，不是历史》，《光明日报》1962年5月8日。

③ 见孔尚任《〈桃花扇〉凡例》。

乖信史”，却未必背离了历史剧的美学精神。

如果我们承认：历史剧也是戏剧，是一种艺术作品，当然不能要求它承担“历史教科书”的职能，正如不应要求取材于当代生活的剧目承担新闻报导的职能。观众在欣赏历史剧的演出时，一般也是把它作为审美的对象，而并不是为了从中查索历史的知识。如果剧作家选中了某些历史片断作为剧本的内容，而他的工作又只是把史实的原貌形象地复现在舞台上；那么，这样的作品或许可以成为“形象化的历史教科书”，却只能归入“历史”的范畴，而并不就是艺术作品。历史剧也可能具有认识价值，然而，这种价值也有别于对史实的考证与传播，它应是渗透于审美价值并受其制约。实际上，观看一部历史剧作品时，或许有些历史学家出于职业偏好专注于对史实的考据，而一般观众都未必怀有这种兴趣。黑格尔曾经指出：由于戏剧并不只是为了少数学识渊博的人，而是为了人民大众，而他们又希望在表演中看到的一切都是熟悉的、亲切的，因而，“在表演里历史外的实况的描绘必须尽量摆在次要的地位”，批评家也不应把兴趣集中于“历史情节的精确”方面。他认为：对取材于历史生活的艺术作品的要求并不应在于“形式的精确和忠实”，而应是“历史的内容及其实体性意义”①。无疑，所谓“历史外在实况的精确”与历史的内容及其实体性意义，乃是两个完全不同的角度与层面，历史剧作家所追求的应该是后者。狄德罗在谈到历史与戏剧的区别时也强调说：“历史家只是简单地、单纯地写下了所发生的事实”，而剧作家为了达到自己的目的，则“会假想出一些事件”、“杜撰些言词”、“对历史添枝加叶”②。至于这些假想、杜撰的

---

① 参看《美学》第1卷，人民文学出版社1858年版，第343－351页。

② 《论戏剧艺术》，参见《西方文论选》上卷，上海译文出版社1963年版，第356页。

幅度，并没有也不可能有定量的限度。

把历史剧界定为“谨守史范”，是我国戏剧界对这一剧种提出的特殊要求。这种要求并不是处于对戏剧本体的考虑，而是让历史剧从属于历史的一种倾向。正如把取材于当代生活的剧作看成是对现实生活中人与事的真实反映一样，把取材于历史生活的剧作，也看作是对历史中人物和事件的真实反映。这不仅构成一种批评标准，也是制约剧作家艺术想象的尺度。在“反映论”的体系中，“真实”是一个可能被赋予不同内涵的概念。由此出发，评论家们大都把“生活的真实”、“历史的真实”作为评价剧本的标尺，而这一标准又是难于科学界定的。比如，所谓“历史的真实”，当然可以被引申为“人物、事实都有历史根据”，或者被解释为“实有其人、实有其事”。同时，我们也可超越这一概念的语义学上的含义，赋予它以哲学的意义，把“真实”理解为超越现象的内在本质。这样，我们就会接近黑格尔所说的“历史的内容及其实体性意义”，并能与从亚里士多德到莱辛的观念相契合。在他们看来，历史家只写下从前已经发生过的事实，而剧作家则是要写按照自然律必然性可能发生的事，因此，戏剧更接近哲学而不是历史。

与有些史学家对“历史剧”的界定相反，茅盾则从艺术本性的角度把它看作是一个开放性的概念。他认为：

> 历史剧不等于历史书，因而历史剧中一切的人和事不一定都要有牢靠的历史根据，——也就是说，可以采用不见于正史（姑且采用向来大家对这个术语的理解）的传说、异说，乃至凭想象虚构一些人和事：在这里，可以有真人假（想象）事，假人真事（即真有此事，张冠故意李戴，把此真事装在想象的人物的身上），乃至假人假事（两者都是虚构出来的）。其所以需要这些

> 虚构的人和事，目的在于增强作品的艺术性。但是，在运用如此这般的方法增加作品的艺术性的时候，有一个条件，即不损害作品的历史真实性。换言之，假人假事固然是那个特定历史时代的历史条件下所可能产生的人和事，而真人假事也应该是符合于这个历史人物的性格发展的逻辑而不是强加于他的思想和行动。①

在这里，茅盾把“历史的真实”这一含义不确定的概念，看作是与“历史的可能性”相通的。同时，他对历史剧创作的三种可能性的概括，不仅扩大了“历史剧”的内涵，也为历史剧作家的想象力扩大了自由度。

郭沫若的史剧观念是随着他在实践中的探索逐步发展的。这位在历史学、诗作方面成绩卓著的剧作家，在历史剧创作方面也获得很高声誉，在这一领域，无论是他取得的成就，还是存在的问题都代表着中国历史剧的历程。对此，在本文的第二部分将要进行评价。在论及历史剧与历史的关系时，他曾经指出：“写历史剧并不是写历史这种初步的原则，是用不着阐述的。剧作家的任务是在把握历史的精神而不必为历史的事实所束缚。”② 所谓“历史的精神”，既可以理解为莱辛强调的“历史的内在可能性”，也可理解为黑格尔所说的“历史的内容及其实体性意义”。在真正的戏剧作品中，“历史的精神”并不是某种抽象的观念，它必须渗透于作品的结构体系之中，体现于具有审美价值的艺术形象之中。恩格斯曾反对把作品变成“时代精神的单纯号筒”，这一原则也适用于历史剧的创作。

马克思说过：“‘历史’并不是把人当做达到自己目的的工

① 见茅盾：《关于历史和历史剧》，引自《文学评论》1961年第5期。

② 见《我怎样写〈棠棣之花〉》，引自《沫若全集》第3卷，第168页。

具来利用的某种特殊的人格。历史不过是追求着自己目的的人的活动而已。”这种历史观，恰恰要求把“人”作为历史生活的中心，而历史剧的创作更应该体现这种科学的历史观。戏剧艺术本来就是以人及其活动为对象。历史剧如果以表现“历史的精神”为主旨，剧作家既不应该把“历史的精神”抽象为某种现成的观念，而把出场人物变成它的“单纯的传声筒”，更不能把注意力集中于对“史实”的忠实度，而把人变成复制史实的工具。说到底，“历史的精神”也只能是渗透于追求着自己目的的个人的活动之中。以人为对象，把表现人的内在和外在的世界作为本体，这条原则适用于各种题材类别的戏剧作品，当然也适应于历史剧。同时，这条原则也是处理人与史实的关系的出发点。如果剧作家以人为作品的中心，以塑造特定历史环境中的人物作为自己的任务，那么，他所关注的亦不是这一人物曾经做过什么事，而是他（或她）在这一特定环境中可能做什么事。戏剧艺术的本质就在于把握与表现“情境中的人”，也就是说，戏剧家总是把人置于特定的情境之中，通过其行动展现内在生命运动的过程，以此去表现人性的本质。在这个基点上，历史剧同其它题材的戏剧是一致的。

个别历史人物都是处于一定的历史环境之中，人的个性与环境的辩证统一，体现出历史的内在可能性。丹纳在谈到类似的问题时，指出这样一种历史现象：

> 某个伟大而坚强的性格，由于没有机会或者没有刺激的因素，往往默默无闻，无所表现。——倘若克伦威尔不遇到英国革命，很可能在家庭里和地方上继续过他四十岁以前的生活，做一个经营农庄的地主，市内的法官，严厉的清教徒，照管他的牲口，饲料，孩子，关切自己的信仰。法国革命倘若迟三年爆发，米拉菩只是一

个贪欢纵欲，有失身分的贵族。①

一个人的性格总是潜在着某种内在的必然性。要把这种潜在的必然性变成具体的现实性，总是需要一定的机遇和刺激，需要个性与环境的契合。剧作家选择某一历史人物作为戏剧的主人公，在把握住人物个性的前提下，又需要把人物所处的历史环境定性化为特定的情境，这种定性化的情境对人物乃是一种规定，一种制约，这一人物在特定情境中动机与行动的可能性，也正体现着历史内在的可能性。

按照这一原则，诸如历史剧的范围、定义这类问题，也就比较容易理解了。

任何一部剧作都有虚构，历史剧也不例外。个别作品的主旨如果在于再现某一重大历史事件，我们可以称之为“历史纪实剧”。任何历史事件都是人的活动，历史人物只是按照自己的目的，在特定的环境中进行活动，从而谱写着历史，他们当然不可能考虑戏剧的要求。正因为如此，历史剧中的“纪实”，也就不可能是史实过程的原貌再现。在这一意义上，所谓“再现”只能是具有片面的合理性。说到底，对历史事实的原貌再现，即使在历史学中也是难于达到的。正如卡西尔所说：历史的“事实属于过去，而过去是一去不复返的。我们不可能重建它，不可能在一种纯物理的客观的意义上使它再生”②。美国历史学家卡尔·贝克尔甚至对“历史事实”本身是否具有“固定形态”提出质疑。比如，“公元前四十九年凯撒渡过卢比孔河”，这是一个

---

① 引自《艺术哲学》，人民文学出版社1983年版，第396页。米拉菩为法国大革命时期的立宪派领袖，法国革命爆发于1789年，他死于1791年，倘法国革命迟三年爆发，米拉菩已不在人世，不能在大革命中有所作为。

② 引自《人论》，上海译文出版社1985年版，第221页。

历史事实，许多历史著作都曾记载这一事实。然而，这一事实，只有与成为前因后果的其它事实相联系，才具有意义。而且，这一事实本身也是由许多小的事实构成，甚至包容着众多参与者的活动，思想，感情。任何一位历史学家都难于断言，他所描述的是这一事实的全过程。他们无法重新经历这一事实的过程，描述者所凭藉的只是前人记载的材料，这些记载与事实本身相比较，已是暗淡无光。而且，他们在描述时，对记载的材料必定要进行选择，个人的选择难免出现偏差，也不可能是完整的①。在这一意义上，所谓历史事实的原貌再现，乃是不可能达到的一句空话。对于历史剧作家来说，所谓“历史纪实”，则是一个包含着剪裁和加工、想象和虚构的更为复杂的创作过程。为了满足戏剧完整性的要求，对史料的剪裁、加工是必要的；为使历史事件的参与者的行动与动机完整地活现在戏剧场面之中，并把它们构成有机的统一体，更需要藉助想象与虚构。说得明确些，剧作家进行这些工作，其目的也并非只在于使史实“再生”，而是出于戏剧构成的需要。因此，即使在这类作品中，戏剧也并非等同于历史。何况，“历史纪实剧”只不过是历史剧的一个特殊类型，只是一个极端性的例证。对绝大多数历史剧作品说来，根据以人为本体的原则，更不必拘泥于对历史的忠实，创作主体更可以在艺术想象的天地里自由驰骋。当然，剧作家艺术想象的自由也不是不受任何制约的，所谓“假想”、“杜撰”、“添枝加叶”，都要受“历史内在可能性”的制约和检验。在历史剧中，所谓历史的“内在可能性”，首先体现为人与情境的契合，体现为情境对人的动机与行动的规定性和制约性，而情境则是特定历史环境的定性化。通过主体的想象虚构史实，对严肃的历史学家是不可取

① 参见《什么是历史事实?》，引自《现代西方历史哲学译文集》，上海译文出版社1984年版。

的，对历史剧作家来说则是必要的。在这方面，我们没有必要根据假想、杜撰的幅度给定历史剧与非历史剧的界限。概言之，“历史剧”应该是一个开放的概念，它只是戏剧的一种题材类型，凡是取材于历史生活的剧目，都可以归入“历史剧”的范畴。

2. 对历史人物的艺术解释与形象塑造

在历史剧创作中，“史实”的原貌是一种不必拘泥的外在真实，而“人物的原貌”，就更难于界定了。有人把“实有其人”作为历史剧的要求，可是，所谓“实有其人”，如果只是限指历史上某个实在的人物，他有名有姓，有特定的身份，史书上记载着他（或她）的事迹；那么，对这样的人物的考据，乃是历史家的任务。历史家对某一历史人物的考据无论是多么翔实，多么客观，由于时间的屏障和思想的制约，也不可能重造一个具有感性丰富性的完整的人。戏剧的对象乃是一个感性的经验世界，面对已往逝去的历史生活，这样的感性的经验世界只能在艺术想象中去营造。在戏剧作品中，具有感性丰富性的人的形象，从来都是剧作家凭藉想象力创造的成果，在这一领域，所谓历史意义上的“实有其人”，乃是与艺术创造的本性相背谬的尺度。

历史学家和历史剧作家面对一个历史人物，都会有主体的解释和评价。在这一方面，他们都有相对的自由，相比较而言，剧作家的自由度要大于历史学家。至少，历史学家不能要求历史剧作家屈从自己的解释与评价。

历史学家总是通过对史实记载，把各种人物运载到读者面前，让我们通过人物的言行以及在历史事件中的地位和作用，了解其是什么样为人。历史学家对历史人物也可能有自己的解释和评价，但却不能超出史实的限度。剧作家的任务在于塑造性格，

正如莱辛所说："对于作家来说，只有性格是神圣的。"[①] 创作主体的性格塑造，也渗透着自己的解释，他完全可置历史学家的解释与评价于不顾。事实上，如果强求剧作家遵循历史学家的解释与评价，不仅将会束缚剧作家的艺术创作精神，也会成为一种难于把握的标准。比如，曹操是我国历史上的一位卓越的政治家，历史学家对其行为有较详细的记载，但对其功过的评价却不一致，对其性格的解释更是众说纷纭。郭沫若在《蔡文姬》中根据自己的解释塑造了曹操的形象，史学家们对这一形象的评价却迥然不同。有人说剧本"歪曲了历史人物"，有人则誉之为"还了历史的本来面目"。请问，对同一历史剧作品的不同评价，究竟哪一种更为科学？在我国史学界，对历史人物的评价，向来就是一个格外复杂的问题，真正被公认的，"有定评"的历史人物并不甚多。何况，所谓"公认"与"定评"，也不一定就是稳定的、长久的。史学家们对历史人物的评价，不仅受已有史料的限制，也受到个人主观价值观念的制约。随着新的史料被发现，随着史学家价值观念的改变，过去被公认的定评，也可能在今天或后世被推翻，对于剧作家说来，任何一位剧作家塑造人物形象，都是个人的创造，都打着主体心灵的印记。而对同一历史人物，在不同剧作家的笔下，可能塑造成迥然不同的形象。如果要求剧作家按照某种公认的定评去塑造历史人物形象，那只能是扼杀艺术创造的个性，把本来应该是生气勃勃、丰富多姿的形象画廊，变成按同一模式铸造成的仿造品。在中国历史剧的作品中，历史人物形象单一化、模式化的倾向，不能说与这种偏见无关。当然，我并不是说，历史剧作家可以随心所欲地创造。艺术家的创造总是自由与受制约相辅相成，针对历史人物形象的塑造一重要问题，也是如此。但是，这种制约与其说是"历史"的，倒不

---

① 《汉堡剧评》，上海文艺出版社 1981 年版，第 125 页。

如说是“艺术”的。任何一位历史学家不管在本专业范围内具有多高的权威性，也无权要求剧作家把他对某一历史人物的评价当作法规，正如剧作家无权要求历史学家按照他所塑造的形象去评价历史人物。剧作家塑造形象只受制于艺术完整性和形象的审美价值，至少，我们可以要求历史剧作家塑造的性格具有艺术的可信性和真实性。

任何一个历史人物，都是特定历史时代造就成的，他们的精神建构和行为表现具有历史时代的烙印。为此，我们一般将那些具有时代特点的人物性格称之为“真实”的，而将那些违反历史时代可能性的人物形象称之为“不真实”。在这里，所谓“历史的可能性”仍然是一个有用的原则。针对这一问题，重温恩格斯对拉萨尔的剧本《弗里茨·冯·济金根》的批评，或许是有益的。在这部历史剧中，拉萨尔试图把济金根写成与农民运动有密切联系的人物，并把这一历史人物解释为志在解放农民的悲剧英雄。恩格斯并非是以史实的根据和历史学家的定评为尺度，反对剧作家如此评价济金根这一人物，他指出：“您假定济金根和农民确实有某种联系，这究竟有多少历史根据，我无法判断，而这个问题也是完全无关紧要的。”“我丝毫不想否认您有权把济金根和胡登看成是打算解放农民的。”他对这部取材于历史生活的悲剧的批评只是集中于一点：在那个特定历史时代中，如果按照剧作家的构想，怎样才能体现出历史的内在可能性，并能体现出这一历史时代的本质。他认为：按照拉萨尔的解释，如果济金根和胡登怀有解放农民的意图，并将之付诸行动，“这样一来马上就产生了一个悲剧性矛盾：一方面是坚决反对过解放农民的贵族，另一方面是农民，而这两个人物却被置身于这两方面之间。在我看来，这就构成了历史的必然要求和这个要求的实际上不可能实现之间的悲剧性冲突。您忽略了这一因素，而把这个悲剧性的冲突缩小到极其有限的范围之内：使济金根不立即向皇帝

和帝国宣战，而只向一个诸侯宣战，并且使他仅仅由于贵族的冷漠和胆怯就遭到了灭亡。”[①] 在这里，恩格斯对一部历史剧进行历史的批评，他的批评是尖锐的，但是，即使从这一角度批评剧本的成败也并不以忠于史实为尺度，更没有把自己对济金根的评价强加给剧作家，在这些方面，恩格斯是相当宽容的。他所提出的悲剧性冲突虽然着眼于历史的可能性，却也体现着“典型环境中的典型人物”这一现实主义的艺术原则。

要求历史剧塑造人物形象的原则，屈从历史学家的视野和观念，仍是中国剧坛的特殊问题。在中国当代戏剧的发展进程中，由于种种原因，已经失去了它作为一种艺术门类的独立品格。或许正因为如此，其它学科则可以要求它屈从于自己，而置它自身的艺术法则于不顾。同时，有些历史剧作家似乎已经习惯于对其它学科（比如历史学）的从属地位，因而把历史学家对作品的干预看作是必经之路，乃是天经地义。因此，历史剧创作的道路变得相当狭窄，乃是必然的。

3. 历史剧的意义与“古为今用”

历史剧虽然取材于历史生活，但剧作家却是要面对今天的观众，供他们欣赏。一部剧作在现实社会的命运，当然要取决于它与当代观众欣赏兴趣的契合程度。我国戏剧界一向把“古为今用”作为历史剧创作的一条宗旨，也是基于这种考虑。然而，对“古为今用”的解释却很不一致。在60年代初关于历史剧的讨论中，针对这一问题曾经提出多种主张，择其要者有：其一，有人认为：“用历史唯物主义反映了历史真实，就是对人民进行了正确的历史教育和爱国主义思想教育，这就是古为今用。”

---

① 引自《马克思和恩格斯选集》第4卷，人民出版社1972年版，第346页。

其二，有人把“古为今用”理解为服务于当前的政治；“史剧的目的并不在于敷陈史实，它必须使史实经过一番再处理之后，加上作者所愿望的东西，使之为当前的政治服务。”

其三，有人把“古为今用”归之为剧作家“选材”问题：“剧作家作为现实生活和时代和阶级的需要，到浩如烟海的历史材料中，选取对他来说是有意义的题材来写戏。”就可以为今天所用。

其四，也有人把“古为今用”的关键归之为剧作家的“立场”，归之为“为进步力量服务，为人民服务”的目的①。

以上几种主张，虽然是从不同的角度探求“古为今用”的途径，但大都是把价值观归于“时代和阶级的需要”、“为当前的政治服务”以及对观众进行思想教育范围之内。在 60 年代初，把历史剧的“古为今用”归之为这种价值观，是可以理解的。在当时，我国发展文学艺术的总方针就是“为工农兵服务，为无产阶级政治服务”，讨论历史剧的创作问题，也不可能背离这一既定方针。然而，在今天，我们却应该把“古为今用”的宗旨置于更广阔的视野之中。

把“古为今用”作为一条既定的宗旨，可能导致一种倾向：借用古人古事直接影射现实。在 50－60 年代，这种直接影射性的剧目并不少见，直到 80 年代仍然可以看到这类作品。当然，这种创作方法也并非我国当代剧作家首创。早在 18 世纪，黑格尔就曾指出，法国历史家、历史剧作家存在这种普遍性的倾向：

> 其目的并不在于历史本身和历史所写的人和事，而在适应当时的某种旨趣，向政府进一忠告，或者唤起对

① 以上各家观点，参见《戏剧报》编辑部整理的《关于历史剧问题的讨论》一文。

> 政府的仇恨。许多剧本也是这样写的，或是在全部内容上或是在某些片段上明显的影射到当时的情况；如果在旧剧本里碰到可以联系到时事的地方，演员们就故意把它加以大肆渲染，听众们也热烈欢迎它。①

黑格尔认为："把过去时代的客观形态完全抛开，换上现时代的特色"，乃是被极端化了的纯主观的表现方式②。在黑格尔看来，这类影射史学和史剧所以流行，其原因是多方面的：一是由于文化修养的缺乏，对过去时代的无知，因而感觉不到或认识不到所写对象与这种表现方式之间的矛盾；二是处于艺术家对自己的时代的文化的骄傲，认为只有那时代的观点、道德和社会习俗才有价值，才值得采用，因此对任何内容都不能欣赏，除非那内容是用他那个时代的文化形式表现出来的③。认真读一读黑格尔在两个世纪前所批判的这种表现方式及其根源，我们会感到，中国当代历史剧创作所存在的"影射"倾向竟是多么相似！

黑格尔对上述纯主观的表现方式进行批判，但他并非提倡"为历史而历史"的纯客观态度。在他看来，历史剧创作不应"止于纯然形式的历史的精确和忠实"，"对于地方色彩、道德习俗、机关制度等外在事物的纯然历史性的精确，在艺术作品中只能算是次要的部分"；重要的原则在于，历史的内容及其实体性意义与现代文化和思想感情的意蕴，这两方面都要求同样程度的满足。他强调的是"既真实而对现代文化来说又是意义还未过去的内容（意蕴）"④。说得简单些，黑格尔所重视的是在内容

① 见《美学》第1卷，人民文学出版社1858年版，第340页。

② 参见同书第339页。

③ 参见同书第338、339页。

④ 参见同书第343页。

（意蕴）和意义上表现古今相通的东西。

对于历史剧来说，把它的功能仅仅理解为为当前的政治服务，或者只看作是适应当代某个阶级的功利目的，视野过于狭窄。当一个国家、民族处于存亡的战争年代里，剧作家藉助历史题材宏扬民族意识，以唤起爱国热情，这或许是合理的。这种合理性也只是在于它体现了具体时代的社会需要，而非在于它体现了艺术的本性。例如，在中国抗日战争时期，曾经出现一批这样的历史剧作品，它们影射当时的政治，激发民众的爱国热情，确实适应了当时的旨趣。但是，如果把这种满足特定时代社会需要的作品，看作是发展历史剧创作的普遍规律，却未必是明智的。《简明不列颠百科全书》对“历史剧”的释文指出：“其特点是假定观众中存在着民族意识，在民族感情强烈时盛行。特别是在16世纪80年代的英格兰，但到了17世纪30年代渐渐过时。”[①]该条目认为：这类作品在马洛和莎士比亚的笔下已臻成熟。可是，在我看来，如果把莎士比亚的历史剧作品看作只是以激发民族意识为主旨，是不准确的。莎士比亚的历史剧大都写于1590年－1660年间。这位剧作家在1587年到达伦敦，当时，英国刚刚打败西班牙无敌舰队的入侵，爱国情绪高涨，民族感情强烈。在这一时期，莎士比亚以英国历史生活为素材写作历史剧，虽然适应了观众中存在着的民族意识，但这些作品的主旨并非仅止于宏扬民族感情和爱国情绪，更不是把历史人物变成民族意识的载体。卢卡契在分析莎士比亚的历史剧作品时指出：“莎士比亚对历史进行加工的目的总是在红白玫瑰战争的现实历史的土地上，去寻求和刻画那些在人的意义上的最巨大的对比。莎士比亚的历史的忠实和历史的真实性是在于这些有关人性的特点是汲取了这

① 引自《简明不列颠百科全书》第5卷，中国大百科全书出版社1986年版，第234页。

一伟大历史危机时期最本质的因素。”① 如果卢卡契的分析是贴切的（它当然是贴切的），那么，这里所说的从历史危机时期汲取的“人性的特点”，当然是对所谓适用“民族意识”大幅度的超越，而且，莎士比亚的历史剧作品也正是凭藉这种超越获得审美价值。

马克思认为：“整个历史也无非是人类本性的不断改变而已。”② 艺术的主旨在于对人类本性的追寻，历史剧作为一种艺术作品，其主旨也在于此。人性，是一个历史的概念，它具体存在于每个历史时代中的个体之中，具有历史的具体性。剧作家应该把人物置于具体的历史环境中，通过单个人的行动及其动机揭示具有历史具体性的人性。如果把历史的忠实性归之于这一层面，才能达到艺术所应追求的真实性。同时，在不同的历史时代，人类本性又有其继承性、普遍性，有着某种相通的东西。戏剧的观众都是活生生的当代人，他们进入剧场欣赏历史剧作品，并非仅仅是要了解过去时代曾经发生过的事件，也不是要熟悉那些本来是陌生的历史生活的细节，藉以增加一些历史知识，他们多是以当代文化的旨趣去审视生活在具体历史环境中的人，在单个人的身上洞察具体时代中人的需要、欲求及各种心理特质，丰富对人性的发现。也可以说，历史剧中古今相通的东西主要在于人的内在生命运动，在于通过个体的内心世界揭示具有普遍意义的人类本性的某些方面。

莎士比亚先后创作了十部历史剧，就其艺术成就来说，也有高低之分。这位超凡的剧作家在历史剧创作方面也经历了通过自

① 《戏剧和戏剧创作艺术中有关历史主义发展的概述》，引自《莎士比亚评论汇编》（2），第436页。

② 见《马克思恩格斯选集》第4卷，第174页。

我反思进行探索的过程。安东尼·伯吉斯在追溯莎士比亚对《亨利六世》的反思说："莎士比亚从马洛唯一历史剧《爱德华二世》（该剧在此时已印刷成书）中体味出，像村庄戏似的搬演历史事件，如《亨利六世》三部曲那样，不如探索事件后边的动机更能扣人心弦。"① 在具体的戏剧作品中，所谓"人性的特点"，总是体现为行动及其动机。"动机"乃是人格的凝聚，是人的需要、欲求的集中表现。在这一意义上，莎士比亚那几部取材于古代编年史中传说轶事的著名悲剧，如《汉姆莱特》、《马克白斯》、《李尔王》等（它们也可以归入"历史剧"的范畴），与那些狭义的历史剧（如《亨利六世》、《理查三世》、《理查二世》、《亨利四世》、《亨利五世》等）相比较，在性格塑造方面更具有人性的深度，更符合人类学的精神。正是由于莎士比亚在历史人物身上揭示出古今相通的人类本性，就使得他属于所有的世纪。

如果我们依旧把"古为今用"的宗旨，囿于"影射当前的政治"或"弘扬民族意识的爱国热情"的狭窄视野之内，历史剧的作品或许能取得一时性的轰动效益，却难于具有长久的、普遍性的艺术生命力。

以上，我们通过对以往某些流行的史剧观念的批判，试图为确立更能体现艺术本性的史剧观开拓道路。历史剧的创作实践，对具体历史剧作品的分析、评价，总是直接或间接地与某种史剧观念相联系。如果说，中国当代的史剧观是封闭的、保守的，那么，当代历史剧的创作实践也必然受其影响而形成某些致命的弱点。前面对以往史剧观的回顾与批判，对我们将要展开的对主要

① 引自安东尼·伯吉斯：《莎士比亚传》，天津人民出版社 1985 年版，第 162 页。

剧目的分析与评价已经提供了一个参照系。

对史剧作品的再评价

在这一命题的范围内，我们面对的将是数以百计的史剧作品，为此，必须进行选择。本文进行选择的价值尺度是：在中国当代历史剧作品中最具有代表性的，在当时出现的同类作品中称得上是高水准的。确立这一价值尺度只出于这样的动机：这类作品所取得的成就和存在的问题，都代表着一个时期内同类作品的水准，对它们进行再评价以及由此而引发的对前面已经提出的史剧观念的更具体的思考，或许更是有普遍意义。面对一个个历史剧作品，要进行总体或局部的批评，仅仅囿于前面所提及历史剧观念，把批评限定在这一范围之内，是远远不够的。每一部作品都从特殊的角度提出更为复杂，更为具体的种种问题，我们必须直面这些问题。因而，对具体作品的批评，绝不会只是对上述观念的解释。至于选择是否准确，是否有失偏颇，均请读者见谅。好在这只是一篇研讨性的论文，而非对中国当代历史剧的全面性的述评。至于笔者的“再评价”是否公见，是否科学，则将要取决于个人的视野和能力。

1. 《蔡文姬》与《武则天》

要在中国历史剧作家中评选功勋卓著者，其首位非郭沫若莫属。他是中国历史剧的开拓者，其史剧作品大都久享盛誉。对其史剧的批评文章，研究性的论文与专著，已为数甚多。选择这位大师的史剧作品作为再评价的对象，自然冒着风险。然而，在艺术规律面前应该是人人平等。本着这种精神，再评价应该是坦诚的。

早在20年代，郭沫若已经开始了历史剧的创作。其早期的代表作是《三个叛逆的女性》，其中包括《卓文君》、《王昭君》和《聂嫈》。1941年，他又完成了《棠棣之花》。作家针对这些剧目一再申明：写历史剧是“借些历史上的影子来驰骋我创作的手腕”；“我要借古人的骸骨来，另吹嘘些新的生命进去”；历史剧作家“可以推翻历史的成案，对于既成事实加以新的解释，新的阐发，而具体的把真实的古代精神翻译到现代”①。在当时，戏剧界对《三个叛逆的女性》有褒有贬，钱杏邨称赞他“是一部具有时代性的东西”②；向培良则认为“他是想用聂嫈、卓文君、王昭君来宣传他对于妇女运动的真理。就在这一点，他根本上已经不了解戏剧不了解艺术了”③。后者批评可能失于武断。然而，如果把《三个叛逆的女性》看作是郭沫若史剧创作的起点，它确实偏离了通向艺术的轨道。他写卓文君只是为了否定把她的行为视为“淫奔”的历史成见，藉以表现妇女解放的时代呼声。她把王昭君塑造成一个反抗王权的叛逆者，“一个‘出嫁不必从夫’的标本”，也只是借这位古人表现个性解放的当代精神。《聂嫈》写于1925年“五卅”运动高潮中，作家的目的也在于通过古人抒发自己对这场现实政治斗争的感受，给这场运动营造“一个血淋淋的纪念品”。概言之，在《三个叛逆的女性》中，剧作家只是“借着古人的皮毛来说自己的话”，为了宣扬对现实的反叛精神和个性解放的思想，任想象自由驰骋，按照社会需要塑造古代的形象。其结果是，现实性的宣传压倒了历史的实体性意义，澎湃的激情压倒了剧本应有的戏剧性，而人物形象也成了剧作家抒发主体思想感情的载体。给人的印象是，剧作家从

① 分别见《郭沫若剧作全集》第1卷，第15、78、322页。

② 参看《郭沫若评传》，上海时代书局1932年版。

③ 引自《郭沫若全集》第1卷，第332－333页。

现实社会的矛盾中激发起创作的灵感，但却未来得及真正把握历史内容的底蕴，因而，也就难于捕捉到历史内容的实体性意义与现代文化的真正契合。从《棠棣之花》开始，剧作家对历史生活的洞察更开阔、更深入了，他更注意对历史精神的发掘，并试图以此为基础，赋予历史题材以更深邃的现实性意义。他对《史记·刺客列传》、《战国策》、《竹书纪争》等史书中记载聂政、聂嫈的活动进行考证，但在剧本构成时又不拘泥史书的记载，而是把人物置于其历史时代的背景下，把握住行动动机的可能性。正如剧作家自己所说："《棠棣之花》的政治气氛以主张集合反对分裂为主题，这不用说是参合了些主观的见解进去的。望合厌分是民国以来共同的希望。也是中国自有历史以来的历代人的希望。因为这种希望是古今相通的东西，我们可以据今通古，亦正可以借古鉴今。所以这样的参合我不感其突兀。"在历史剧创作中，从"借着古人的皮毛说着自己的话"，从发展看在历史生活中发掘"古今相通的东西"，可以看作是从纯主观的表现方式向客观性的转变。由于把聂政刺杀韩哀候和侠累的行为置于"亲秦派"与"联合抗秦派"之间政治斗争的背景下，聂政、聂嫈的形象也超越了"杀身成仁，舍身取义"的意义，又引申出"望合厌分"政治主题。《棠棣之花》写于1941年，中华民族正处于日本侵略者的蹂躏之中，团结抗战乃是民众的呼声，时代的要求。当时作为革命家的郭沫若曾经申明："现实，最迫切地，要求着文艺必须作为反纳粹、反法西斯、反对一切暴力侵略者的武器而发挥它的作用。"[①] 在这种年代里，着眼于现实政治斗争的创作精神，把戏剧创作视为参加革命斗争的武器，乃是合理的。次年创作的历史剧《屈原》，仍然是这种创作精神的产物。内忧外患、政治腐败，目睹爱国青年、革命志士遇到镇压，

① 引自《沫若文集》，第12卷，第136页。

郭沫若把满腔愤怒化为诗情，并试图“借了屈原的时代来象征我们的时代”，“把这时代的愤怒复活在屈原的时代里去”[①]。于是，《屈原》诞生。无论是处理历史事实的原则，还是求取“古为今用”角度和途径，《屈原》都是一部突出的代表作。首先，剧作家为了“通过屈原一天的遭遇表现他的一生”的构想，对人物，事件进行更大幅度的加工、虚构，婵娟是虚构的，子兰与屈原的师生关系、郑詹尹与郑袖的父女关系、屈原与郑袖的关系，也是杜撰的，至于事件的张冠李戴，时间上的改动，比比皆是。这部剧作诞生之后，有人曾批评剧作家是“随自己的意欲去支使古人”。郭沫若针对非议进一步申明自己的史剧原则：“历史研究是‘实事求是’，史剧创作是‘失事求似’。”[②] 有的研究者把“失事求似”概括为郭沫若的浪漫主义史剧原则。在我看来，如果把“失事求似”理解为不追求对史实的忠实，而求取历史的精神，它并不是浪漫主义的特殊原则，而是历史剧创作的一般规律。这部历史剧确实具有浪漫主义色彩，主要体现为屈原形象的塑造。在这部剧作中，对人物、人物关系的虚构，对事件的集中、加工，把屈原置于张仪使楚引发的楚国内部政治斗争的漩涡中心，正是为了在一个极限的情境中，让主人公迸发出情感的激流。郭沫若自己认为：浪漫主义的基本特征是“主情”，即重于内心情感的抒发。在这一意义上，《屈原》堪称代表。同时，这部史剧着力抒发的只是屈原忧国忧民的政治感情，并以此寄托剧作家对现实政治的愤怒，在这一层面寻找古今相通的东西。正因为如此，屈原这一形象就具有浓重的政治家的色彩，就连婵娟这一被剧作家称之为“诗的魂”的形象，也随着屈原的政治斗争中的失败而完全卷入政治情感的激流。最后一幕的“雷电独白”，乃是政治激情的顶峰，剧作家本人忧国忧民的

① 引自《沫若文集》第17卷，第158页。
② 引自《沫若文集》第13卷，第16页。

政治感情借屈原之体迸发出来，就像从火山口迸射出的岩浆。40年代，在内忧外患使中华民族处于危亡的日子里，这种政治激情对广大观众具有巨大的感染力量，使之在初演时获得成功。概言之，《屈原》也是一个标志，当剧作家已经成为一位革命家以后，他对历史题材的把握，对“古今相通”的开掘，已经集中于政治的视野。正是这种视野，制约着他在历史剧领域所能达到的水准，也规定着他超众的才华发挥的方向。

针对《屈原》，我想顺便谈到一个与它有关的问题。有的研究家曾把它与莎士比亚的《汉姆莱特》相比较，郭沫若自己也曾认为：在性格悲剧这一点上，两剧确实有相似之处，但主题的性质和主人公的性格却完全不同。汉姆莱特的佯狂而向恶势力斗争，亦与恶同归于尽，屈原则是被恶势力逼到真狂的界限上而努力撑持着建设自己。在主题上前者较后者更积极，而在性格上后者较前者坚毅。汉姆莱特焦躁逡巡，屈原则坚苦创造[①]。这样对比主人公的性格和剧作的主题，只能是在极有限的意义上是确切的。生活在不同时代，不同民族的剧作家，很难相提并论。如果一定要进行比较，那么，在我看来，莎士比亚在《汉姆莱特》中所追求的是人的个性的现实性和完善，他虽然也涉及到宫廷的政治斗争和社会道德问题，但他却把这一切都作为人的个性的表现方式而呈现的，同时，汉姆莱特的个性又是从他所生活的时代汲取了一切积极的和消极的因素，因而具有更深刻，更丰富的历史内容，成为一个最宏伟的历史典型。可是，郭沫若笔下的屈原，不仅一直处于政治斗争的实体内容之中，而且，他自身的政治原则和社会道德原则已经成为主体性格的全部内容，连他作为一个诗人对现实社会的丰富感受，也淹没在政治斗争的风雨之中。对政敌的阴谋、对国家、人民的责任感，他比汉姆莱特更富

---

① 参见《沫若文集》，第3卷，第314页。

有行动的自觉性和坚毅性，然而，他的精神世界都远不像汉姆莱特那样深邃广博。一个明显的事实是莎士比亚是在追求着人的个性的整体性和完善性，他在个性生命的塑造中探索着历史的精神；而郭沫若却更注重于政治斗争的天地里弘扬某种政治原则和道德观念，并把人物变成它们的化身。莎士比亚成为他那个伟大时代的精神代表，他的作品属于所有的世纪，而郭沫若却是体现了他所处的时代，民族的政治需要。我所以用较多的笔墨进行比较，只是想说明：郭沫若所生活的时代，有自身的要求，在这种时空范围之内，不可能造就出莎士比亚。与此有关的问题是：郭沫若在《棠棣之花》和《屈原》中确立的史剧原则和创作方法，尽管在特定的时空范围之内是合理的，可是，当着眼于政治教训，政治感情方面寻找古今相通的东西，并以此为现实斗争服务，从艺术创作的立场来说，毕竟显得视野狭窄。这种功利目的和眼界，大大束缚了剧作家超众才华。到了 50－60 年代，当这种创作精神在“为政治服务”的方针的制约下片面发展的时候，又导致一种倾向。

在简略的历史陈述之后，我们就可以进入对《蔡文姬》和《武则天》较深细的批评。

关于《蔡文姬》

蔡文姬为汉末女诗人，东汉文学家蔡邕（132－192）之女，是一位博学的才女，但一生坎坷，初嫁河东卫仲道，丧夫后归母家。在汉末战乱中，为董卓部将所虏，嫁匈奴左贤王。居匈奴12 年，生二子。著有《悲愤诗》及琴曲歌词《胡笳十八拍》（后者是否为她所作尚有争议）。曹操怜蔡邕没有后嗣，用重金赎她归汉，又嫁董祀。历代文人虽肯定她的文才，但却认为她的品行“卑不足道”；理由是“失身陷胡而不能死节”。这种评价自然是以封建礼教及狭隘的民族意识为依据。本是偏狭的。早在20 年代，郭沫若就曾构想把蔡文姬的遭遇写成剧本，与卓文君、

王昭君一起构成“三不从”的女性形象。剧作家透露，他构想中的《蔡文姬》，是从“有爱情的结合才能算是道德的结婚”这一观念出发，去解释她与左贤王的结合以及离夫弃子归汉等行动，并以反对封建礼教的意愿，把这一历史人物塑成当代的娜拉①。然而，这一构想当时并未实现。

历史剧《蔡文姬》写于1959年，他把蔡文姬归汉前复杂的矛盾心理过程作为戏剧情节的开端。她与左贤王同居12年，互敬互爱，生有一子一女，生活幸福美满。就在这时，曹操为了广罗人才，派董祀赎回文姬，以继承蔡邕遗业，撰写《后汉书》。回归阔别多年的故土，收集父亲的遗著，乃是文姬多年来潜存的希望。如今，曹操派来使者，单于呼厨泉已允诺送她归汉。然而，左贤王虽然不能公开阻拦，却不允许子女与她同行。要实现回归故土的心愿，却要以离夫抛子为代价，在去留之间选择的时刻，痛苦是深重的。郭沫若长于为主人公构成尖锐的情境，以求得强化其感情的流程。这部作品的开端也是如此。然而，如果只是以上述因素为基础，蔡文姬的情感矛盾固然可以构成一系列感人的场面，却不能体现出总体的创作意图。剧作家对这一历史人物的兴趣，已不仅仅在于她个人的坎坷经历，而是把她作为一个引线，而剧作的主旨却在于“从蔡文姬的一生可以看出曹操的伟大”。出于这一构想，蔡文姬在归汉前经历的感情矛盾（去与留的选择），尽管是始于对丈夫和子女的难舍难分，很快就被导向民族关系和曹操的治国大业这种更广阔的历史环境。左贤王听信周近的危言：曹操为了逼使匈奴同意文姬归汉，已派大兵压境。为此，左贤王对文姬归汉一事就倍加气恨。情境中的这一因素迫使蔡文姬做出选择：“我要向汉朝的使者问个明白；如果真是那样，我要当面告诉他：我决不回去，死，也要死在匈奴。”

① 参见《郭沫若剧作全集》第1卷，第197－198页。

然而，董祀与文姬会见，立即否定了周近的谎言，并向她叙述了曹操的开明政治以及接文姬归汉的真正意图。董祀的说词，不仅促使蔡文姬丢弃儿女私情，也使左贤王疑虑全消以大业为重，毅然送文姬启程。值得注意的是，董祀对曹操文治武功与重视人才等等功绩的颂扬，在第一幕、第三幕都有大段台词。在第一幕，它们成为推动文姬舍弃儿女私情决心归汉的动力，在第三幕，它们又推动文姬克服个人感情而升华到“国事为重”的精神境界。第一幕着力在尖锐的矛盾关系中展示蔡文姬的内心斗争过程，具有戏剧性；第三幕则着重于主人公内在情感的抒发与升华，洋溢着浓郁的诗情。通观全剧，这是比较成功的两幕。剧作家曾经表白：“我不想否认，我写这个剧本是把我自己的经验融化在里面了。”“在我的生活中，同蔡文姬有过类似的经历，相近的感情。”“蔡文姬就是我——是照着我写的。”“其中有不少关于我的感情的东西，也有不少我的生活的东西”①。熟悉郭沫若本人经历者都知道，他在青年时代曾留学日本，在异国生活十年，当国家处于危亡之时，他别妻抛子返回祖国，有诗表述他当时的情感体验：“又当投笔请缨时，别妇抛雏断藕丝。去国十年余泪血，登舟三宿见旌旗。愿将残骨埋诸夏，哭吐赫诚赋此诗……”有人认为，这首诗倾诉的感情与《胡笳十八拍》有近似之处，亦非没有根据。剧作家构想的《蔡文姬》的第一幕，一开始就把主人公置于那种尖锐的情境中，在选择去留时迸发出的感情激流，确实熔铸着剧作家的经历和感受。如果我们承认，在情感领域确实存在着古今相通的东西，那么，剧作家个人的生活经历和情感体验，不仅可以引导他进入古人生活世界和情感世界，也可能有助于形象的塑造。然而，如果剧作家仍然是按照创作初期的创作原则，只是“借着古人的皮毛来说自己的话”，简单地把自

① 引自《蔡文姬》单行本，文化出版社1959年版。

己的意志强加给古人，这种纯主观的表现方式，也可能使人物形象失去历史的可信性。剧作家申明，在创作《蔡文姬》的时候，“我是特别注意到时代性的。蔡文姬的时代和今天的时代是完全同不了。我在写作时尽可能着重了历史的真实性，除掉我自己的经历使我能够体会到蔡文姬的一段生活感情之外，我没有丝毫意识，企图把蔡文姬的时代和现代联系起来”①。在第一幕和第三幕，剧作家对文姬归汉前的情感历程的表现，只是设身处境地把握处于特定情境中人物的情感内容，而主体自身的情感经验，却帮助剧作家能深化把握，深化体验，因而，在这些场面中，并未丢失历史感。“多情自古伤离别”，蔡文姬在别夫抛子的关头迸发出的激情，是今人能够共感的。

然而，以上所述，只是《蔡文姬》中的局部，通观全剧，剧作家以蔡文姬归汉为契机表现“曹操的伟大”这一总体构想，并未能获得戏剧性的体现。

在第一幕，“多情自古伤离别”既是文姬情感的中心，也是为表现曹操的伟大而构想的戏剧性铺垫。剧作家要求取这两方面在结构上的融合。然而，后者却冲淡了前者。在去离抉择的关头，并没有给文姬与左贤王情感交流与碰撞的机会，只是让蔡文姬对姨母赵四娘述说自己的矛盾与痛苦。当左贤王出场时，短暂的碰撞已经由夫妻离别转向了汉匈关系。董祀出场后，场面的实体内容进而转向对曹操的民族政策和治国伟业的颂扬。从场面的转换可以感悟到，剧作家表现的重心并非在强化主人公离夫抛子的“私情”，而是置于蔡文姬精神境界的升华。由于前者未能得到更充分的表现，升华的过程也就缺少情感的力度。第三幕表现文姬在归汉途中的内心矛盾，在一定程度上弥补了上述弱点。可是，在这一幕，文姬精神升华的推动力仍然在于董祀对曹操功绩

① 引自《蔡文姬》单行本，文化出版社1959年版。

的叙述，而其内容又是在第一幕已经叙述过的。同样的方式表现同样的内容，造成结构上的重复；而且，文姬精神境界的两次升华却处于同一动力，当然会削弱戏剧性的力度。

这部历史剧的主旨是“替曹操翻案”。曹操是我国古代的政治家、文学家，建安时代有人把他颂扬为“同量乾坤，荣曜日月”，“九德光备，万国为师”的伟人，宋代以后，统治者和文化界对他大都是贬斥的，多以他曾篡夺刘氏王位为由，责之为“乱世的奸雄”。当代史学家又以他曾攻打黄巾为根据，指责他是镇压农民起义的刽子手。在长篇小说《三国演义》以及古典戏曲剧目中，曹操往往被塑造成多疑狡诈、阴险残忍的反面形象，定型化为白脸奸贼。这种评价，仍然是源于封建正统观念。在这一意义上，郭沫若试图替他翻案，是颇有胆识的。尽管有人不赞成郭沫若的翻案之章，那毕竟只是史学界的学术之争。作为一个剧作家，他有权对这一历史人物作出自己的解释，塑造出一个与古典小说、戏曲迥然不同的形象。我们把剧本中的曹操作为一个艺术形象进行批评，既不能以对史实的忠实度为尺度，也不能以史学家公认的定评为标准，而应该针对这一形象是否具有内在的完整性和历史的可能性。从这一角度评价《蔡文姬》中曹操的形象塑造，却是失大于得。

尽管此剧的主旨在于“替曹操翻案”，这一人物却是在第四幕才出场的。在第一幕到第三幕，剧作家有意通过董祀等人的叙述，为曹操作为政治家的形象勾勒一个总体轮廓，叙述的内容涉及到他的军事才能、睦邻政策、治国的成就以及广罗人才、力修文治的方针。然而，叙述并非是戏剧性的表现。如果说，这些叙述对文姬内心矛盾的消解起了作用，那也不足以确立起曹操的舞台形象，最多也只能说是对曹操出场做了铺垫。戏剧作品中的人物都是藉助自身的行动展示其内心世界，在历史剧中对人物行动的选择与构想，依然是形象塑造成功度的决定性因素之一。通过

蔡文姬的行动表现曹操的伟大，制约着曹操出场后的行动范围。那么，曹操出场后的行动究竟是什么？在第四幕，曹操正在灯下阅读蔡文姬的诗稿，夫人卞氏在一旁缝补被面，他们谈论着那条已经用了十年并打了好几个大补钉的被子。对于身居丞相高位的曹操与夫人，这种“尚俭约”的作风确实是很突出的。有人对此行为的历史可能性表示怀疑，但剧作家却申明有史料作为根据。在这一幕，曹操的主要行动是：他听信周近的谗言，误以为董祀行为不端，暗通关节，因而签发一道场令：要董祀自裁。很快，由于蔡文姬当面说明事实真相，解除了曹操的误会，立即派人将命令追回缴销。到第五幕，曹操出场后主要是亲自撮合了董祀与文姬的婚事，造就一个和谐美满的结局。有人认为，第四幕着重表现曹操生活俭朴、求才若渴、知错即改等美好品格，这是有根据的。但是，且不说这些抽象品格的合成是否足以塑造起具有情感意义的艺术形象，即使针对曹操这位卓越的政治家来说，仅仅是这些品格也难免失于单薄。据此，引发出研究家们对这部作品的批评：“既然曹操一生的好事做得不少，何不找一些典型事件来写曹操，使曹操的翻案有充分理由。”“从艺术的角度来看，《蔡文姬》的重心被放在蔡文姬身上，曹操则处于次要地位。作家虽然称他写此剧的主要目的是要为曹操翻案，但他给曹操安排的戏剧情节太少了。”[①] 这些批评固然不无道理，可是，按照这些意见，似乎需要改变此剧的总体构思，写成另一个剧本。我并不想要求剧作家正面表现曹操的文治武功，重新为塑造一个伟大的政治家去选择“典型的事件”，顺便说一句，在戏剧创作中所谓事件的典型性，也是难于界定的；我也并非要求剧作家必须在重大的历史事件和矛盾冲突中塑造政治家的形象，在戏剧创作中，事件的价值也并非在于它本身重大与否。在中国的历

① 参见《郭沫若史剧论》，人民文学出版社 1985 年版，第 235 页。

史剧作品中，不难找到这样的例证：剧作家为了表现某个历史人物（如政治家）的作为，选择这位政治家曾经参与的重大历史事件作为剧本的实体内容，并把人物置于冲突的中心，然而，剧本中的人物形象却是苍白的、概念化的。尽管行动的选择可能是塑造历史人物形象的决定性因素之一，但是，更重要的还在于对行动动机的人性深度的把握与表现。前面已经提到剧作家的总体构想，面对这部早已演出过的作品，我们姑且在剧本所选定的行动的范围内进行观照，那么，曹操形象显得单薄的原因，主要在于剧作家对行动动机的简化。

在第四幕第一场，曹操签发命令是出于偏听偏信，其目的却在于表现这位政治家知错改错的品格。无论是他轻信馋言签发命令这一行动的外在过程，还是他听取文姬的辩词从而消除误会、下令追回命令的外在过程，都写得较为具体、翔实，然而，在这两个过程中，曹操轻信馋言、正视现实的内在心理内容，却被简化到了极致，行动的外在过程只成为某些既定品格的载体。然而，这些场面的实际效果是，观众对曹操的这些品格也难于萌发深切的共感。曹操签发命令以后，在第三场，曹操听取了文姬的辩词，与曹丕有一段对话：

> 曹操：（向曹丕）我现在感觉着我们有点轻率了。昨天晚上我们如果把侍琴和侍书调来查问一下，不是也可以弄清些眉目吗？
>
> 曹丕：是啊，我在今天早上才想到……

知情者迫在咫尺，却没有想到向她们查问，只听信一面之词就轻率颁发饬令，处死部下，对一个“广罗人才”的政治家说来，很难用“轻率”、“太不周到”所能搪塞。周近所歪曲的事实，都是观众在前三幕早已熟知了，对每个人物在那些事件中的表现

已了如指掌。为此，观众不仅对歪曲真相者感到憎恶，面对曹操那样容易轻信谗言并匆忙下令处死官员的行为也会难于理解。这种心理上的抵触，当然会影响对曹操改正错误这一行为的尊敬感。实际的效果是：当曹操下令缴销命令时，观众更多是为董祀免于蒙冤而死感到庆幸。剧作家摘引《后汉书·本传》中的记载证明这一事件是有历史根据的："祀为屯田都尉，犯法当死，文姬诣曹操请之"。剧作家有权对这一事件做出自己的解释，但是，他的解释不应同于历史学家。剧作家选择了某些史实，着眼点应该是在人物行动背后潜在的心理动机。人物心理动机的深度，不仅将决定事件自身的内在本质，也制约着人物形象的情感深度。动机的简化，使得具体的行动过程失去了内在的深度，这是曹操形象的塑造并不成功的根本原因。而造成动机简化的根源，则需要追溯到剧作家的创作动机："替曹操翻案"。所谓"翻案"，意指推翻以往历史学界和文学艺术作品中对曹操的贬斥，作出新的评价。评价，都是具体价值观念的实现。否定一种评价，给定新的评价，一般都是观念先行、价值尺度鲜明的活动过程。而这是历史剧塑造具有感性丰富性的形象这一特殊的创造活动过程相抵触的。把人物的行动变成某种优秀品格的载体，恰恰源于这种翻案动机。何况，在这部作品中，"翻案"的动机又与另一个现实的目的相联系着，这就是通过蔡文姬的一段经历表现创作主体对"太平盛世"的感受。

郭沫若把《蔡文姬》定性为"历史喜剧"，这也说明，它与《屈原》等剧已有实质上的区别。这种区别不仅在于剧本的风格、体裁上，更重要是由于时代不同而使剧作家为适应时代而选用不同的笔墨。通观全剧，确实洋溢着一种喜剧情调，它渗透在对人所处的时代讴歌颂扬的激情之中。全剧虽然在很多场面表现了蔡文姬深重的内心矛盾，导演甚至也强调剧本第一幕中抛儿别女的悲剧情调，以及在前三幕《胡笳十八拍》的哀怨悲愤的调

子，并按照剧作家的构想把它处理成蔡文姬的内心独白，形成一种悲剧的意境。然而，这样处理前三幕，其目的却在于反衬出后两幕的喜剧基调："没有前三幕《胡笳十八拍》的哀怨悲愤，也就没有《重睹芳华》的幸福之感。前三幕的哀怨悲愤愈深，后两幕的幸福之感就愈容易被观众感受到。"① 如果说，剧作家为全剧构想的内在结构，是由几首《胡笳》诗贯串的感情的流程，那么，《重睹芳华》在最后一幕则具有主题歌的性质，因为它表现的正是蔡文姬对自己命运的转折及所处时代的感受，也是对曹操的颂扬。这首诗先由蔡文姬吟哦而出，并申明是为歌颂丞相的丰功伟绩而写，继而在母子团聚、汉匈一家的欢乐气氛中由歌伎队弹唱两遍。如果说，在女主人公的经历中渗透着创作主体亲身的体验，那么，蔡文姬通过这首诗对曹操的歌颂，也传达了剧作家个人的体验。也就是说，剧作家把自己对所处时代的感受寄托于蔡文姬的经历，同化于蔡文姬对她那个时代的感受，因而，造就出一首对太平盛世的颂歌：

春兰秋菊呵竞放奇葩，
薰风永驻呵吹绿天涯！

剧作家从某种角度从蔡文姬的经历中体验到这种幸福感，或许是合理的，他对自己所处的时代抒发这种感受，也是完全可以理解的，可是，在我看来，由于剧作家急切地要把自己的幸福感受与蔡文姬的经历同化，这种强烈的主观意图促使他把曹操执政的时代过分理想化了，因而，也就使剧本失去了历史的具体性。同时，这种简单的大团圆式的喜剧性结局，也使这部历史剧失去了应有的历史深刻性，而且，尽管剧作家凭着卓越的诗才赋予这

① 《〈蔡文姬〉的舞台艺术》，上海文艺出版社 1981 年版，第 13 页。

些场面以感人的气氛，却难于弥补这些根本性的缺陷。

说到底，那种纯主观的表现方式，在历史剧《蔡文姬》的创作中仍然滞留着，不过，当剧作家在新的时代创作历史剧作品时，这种表现方式则以新的形态呈现出来：从社会批判转化为社会歌颂。

至于这部剧作在艺术表现上的缺陷，诸如，由于多次陈述同一内容而造成的重复，第二幕以后悬念的软弱无力，缺少有力的戏剧性行动，等等，也大大影响着它的艺术吸引力。对此剧在这方面的弱点，我在《论戏剧性》一书中已有较详细的分析，这里不再重复。

关于《武则天》

《武则天》写成于1960年，是郭沫若的又一部“翻案戏”。

根据剧作家自己的表白，此剧受胎于游览洛阳龙门石窟的感受。经过翻查大量历史资料，参照此前别人写过的同题材剧本的经验教训，逐步完成构思，写成后又经反复修改。但是，它却是一部失败之作。这部历史剧的失败，不仅进一步表明藉助戏剧舞台为某一历史人物“翻案”的史学家立场是不可取的，也标示着中国历史剧创作在某种观念的指导下可能导致的后果。

武则天是一位复杂的、充满内在矛盾的历史人物。历代史学家文学家对她的评价并不一致。唐代以后，人们对她的非议集中于两个方面：一是指责她杀害宗室重臣，是一个“阴狠毒辣”的暴君；二是骂她是“秽乱春宫”的“淫妪”。宋代的洪迈和明代的李贽却赞扬她是“明君”、“圣后”。由于封建伦理道德观念长期居于统治地位，很多文学作品尊崇前一种评价，致使这位政治家被描绘成“约定俗成”的否定性形象。1937年，剧作家宋之的的话剧剧本《武则天》问世。在剧本的《序言》中申明：“在写作《武则天》这剧本的时候，我只集中一点来描写：便是在传统的封建社会下——也就是男性中心的社会下，一个女性的

反抗与挣扎。”“在写作过程中，武则天这人物，在我的心目中，不过是封建社会下的一个较强的变态女子，她企图以个人英雄主义的方式夺取政权，终因无深邃的政治思想，致不能突破传统的封建努力而失败罢了！”[①] 显而易见，历经“五四”新文化运动的洗礼，宋之的是站在一个新的立场、从新的视角重新观照这一历史人物的经历。在今天看来，剧作家当然有权利从自己选定的角度塑造武则天的形象，并对这一历史人物作出自己的艺术解释，我们也只能根据他对这一构想进行艺术体现的成功度判断这一作品的价值。郭沫若对宋之的的《武则天》持否定态度，他认为：“作者是想替武则天翻案，但他却从男女关系上去翻，并明显地受了英国奥斯卡·王尔德的《沙乐美》的影响，让武则天以女性来玩弄男性。这，似乎是在翻倒案了。”[②] 在我看来，宋之的并没有藉助历史剧作品为武则天翻案的动机，他只是按照自己的解释塑造一个历史人物的形象。而且，这部历史剧与王尔德的《沙乐美》也并无实质上的共同性，它的主旨也不能归之为肯定“以女性玩弄男性”。在郭沫若看来，武则天首先是一位政治家，因而，要为她翻案，只能选定政治斗争的角度。对同一历史人物，不同的作家选取不同的视角，自然是合理的。郭沫若可以按照自己的意图，把武则天塑造成一个政治家的形象，这样，我们也就应该从这一角度去评价它的得与失。

历史学家吴晗对武则天的历史功绩有几句概括性的评价：“武则天当权前后的五十年间，生产发展了，土地开发了，人口增加了，疆土开扩了，文化提高了，和外国也有了广泛的交流。而且开元时代的主要政治家都是武则天时代培养的。”这范围广泛的政绩，都可能成为史学家记述的对象，而剧作家则需要从中

① 引自《宋之的剧作全集》第1卷，中国戏剧出版社1986年版，第141－142页。

② 见《我怎样写〈武则天〉》，1962年7月8日《人民日报》。

选取具有戏剧表现可能性的素材。郭沫若试图通过武则天平定叛乱、粉碎篡位阴谋的斗争历程，表现她作为政治家的胆识、才干和气魄。而且，他只写了武则天六十岁前后的六年——她最成熟的年代，并以徐敬业叛变这一事件选择人物、构建情节。徐敬业在公元684年在扬州起兵反武，后为大将李存孝击溃，并被其部下杀死。剧中选择的另一人物裴炎，曾受高宗遗诏辅佐中宗，又与武则天定策废中宗、立睿宗，后因谋反被杀死于公元684年。这些人和事都有史实根据。郭沫若在考证史实的基础上，把武则天粉碎这叛乱阴谋的斗争作为情节的实体内容，并对几个重要人物进行自己的解释。在剧本中，裴炎是一个“口蜜腹剑”、阴险狠毒的野心家，而骆宾王则是一个追逐名利、鼠目寸光的文人。他们在剧本中不仅是武则天的政敌，也是品格上的对比。剧作家通过武则天平定叛乱的斗争历程，通过与裴炎、骆宾王的对比，也通过上官婉儿等被镇压者的家属对武则天从仇恨到归顺的转变，通过武则天对她们的态度，把女主人公塑造成一个理想化的政治家的形象。

与剧作家在同一时期的另一部历史剧《蔡文姬》相比较，《武则天》在题材、风格上都有不同的特点。《蔡文姬》情节的实体内容侧重于女主人公感情升华的历程，而外在行动则不那么丰富有力；《武则天》从第一幕就让女主人公置身于与叛逆者的正面冲突之中，外部情节则显得更为曲折紧张。《蔡文姬》靠感情的激流冲击、感染观众，而《武则天》则充满了政治性的议论，正像导演焦菊隐（该剧初演的执导者）所说：“每个人物都需要把自己的政治见解说出来，而政治见解是作家不能通过行为的刻划或内心的描写来表现的，只有使人物从自己口中说出来。”[①]《蔡文姬》有时可以凭藉内在感情矛盾生发的感染力，弥

① 引自《焦菊隐戏剧论文集》，上海文艺出版社出版，第143页。

补缺乏行动外在力度的弱点，《武则天》则由于大量的政治性议论压倒了情节自身的紧张度。自然，政治感情也可以汇聚成激情，而郭沫若的诗人气质往往使人物政治性的议论也饱含着激情。可是，由于政治自身的本质，使得政治感情所能激起的共鸣具有更大的时空制约性，剧本并未能超越这种限度。

除此，《武则天》在塑造女主人公形象方面，也有很多问题值得研讨。这部历史剧所以失败，根本原因也在于此。

关于历史的可能性

有人曾经批评这部历史剧把女主人公过于理想化了，郭沫若对这种批评不以为然。他的理由是："翻案何妨敷粉多！"剧作家对其塑造的正面主人公敷粉美化，并不应一般地加以反对。问题仍然在于：经过美化的人物，其思想、行为是否具有历史的可能性。在剧本中，直接体现这种要求的正在于人物的行为及其动机。

郭沫若从多方面叙述武则天"特殊的政治措施"，如"大开告密之门"，选拔人才"不拘资历"、"不问门第"，重视农桑，维护均田制，等等；而且，还把她塑造成一个"不爱身而爱百姓"、"受到人民拥护"的理想君王。她坚持"外举不避怨"的用人原则，把上官婉儿收在身边，也是为了"使有本领的人都能够为天下的老百姓做点事"。剧作家为了给"理想的君王"寻找依据，以此作为人物自身的内在基础，并以她曾提出"劝农桑、落赋徭"等"建言"作为史料依据。然而，某些史实根据并不足以支撑起一个完整的艺术形象。要认真讨论这类问题，不能回避历史观念。

尽管武则天出身寒微，但她毕竟是一位君王。作为一个最高统治者，她首先要维护的是封建社会的总体秩序，包括封建等级及政治上的层层从属关系。她可能对这种总体结构进行调剂，以缓和矛盾求得社会的稳定，但不可能去打破这种总体秩序。她可

能提出改变封建等级的政治主张，而封建统治者所信奉的经典教义，是把各种变革主张只限定在传统的内部变化，而不能超越这一限度。武则天提出：“劝农桑、落赋徭”这一建言，作为一种治国的政策，可能有利于“百姓”的生计，其目的也在于求得政权的巩固。武则天也可能发表“不爱身而爱百姓”之类的宣言，然而，如果剧作家把它看作是她处理政事、广罗人才的真正动机，那就未免过于理想化了。我决不是否定武则天政治主张的开明和治国业绩的卓越，这里要研讨的只在于，武则天作为唐代最高统治者，她的思想、行为是否具有历史的可能性。在这一意义上，剧本确实有把现代政治家的美德强加给古代君王的倾向。

关于道德批判

剧作家在引述史料时强调指出：“上元元年（公元674年），武后的建言十二事，见《新唐书·后妃列传》”，其中第三条是：

> 息兵，以道德化天下。

停止征战，代之以道德感化，这当然也是一种政治主张。在某个时期，某种意义上，这种主张也可能有利于国家的建设和民众的安定。然而，剧作家却把“以道德化天下”渗透于武则天的多种政治行为之中，要把“道德”的评语作为武则天与政敌之间品格的对比度，如武则天是“光明正大”的，而她的政敌，则是搞“阴谋诡计”。有的研究家从史料的片面性否定裴炎是野心家、阴谋家这一断言，对此，我们可以不去评说。有人则认为：武、裴之间的斗争只是封建统治者内部的权力之争，而所有封建统治者都是靠阴谋和权术维护其统治，因此，把武、裴斗争解释成搞光明正大还是搞阴谋诡计的对立，是把封建时代统治阶级内部斗争现代化了。这种批评固然符合阶级分析的原则，却也不免失于片面。我们并不能断言，封建社会的统治者都不可能是

光明正大的，同时，把政治斗争中的策略手段一律看成是阴谋和权术，更不免过于简单。按照历史主义的观点，在评价封建社会的统治者的言行时，首先考虑的应该是主体的目的和行为的历史效果。主体的任何社会活动都包含着个人的动机、活动的方式（包括策略手段），等等。列宁说过："在什么条件下可以保证这种活动得到成功呢?"① 个人进行社会活动的目的与社会潜在需要的契合度，个人活动在具体时空中所包容的历史发展的可能性，这是保证活动得到成功的基本条件。除此以外，对实现既定目的所采取的策略手段，也是十分重要的。历史的评价不等于道德的评价。用抽象的道德准则去评价政治家的策略手段是否"光明正大"，本来就是不适当的。至少，这已经是用非政治的抽象原则去评价政治家的政治行为。这种评价原则，与其说是用现代人的眼光来评判古人，倒不如说是没有摆脱中国儒家文化的规范。中国封建社会的价值观，是以一套伦理道德观念作为人们的行为准则。统治者都想把自己塑造成道德行为的榜样，同时又把政敌的行为非道德化。武则天与裴炎之间的政治斗争，在裴炎的心目中，自己的行为都是道德化的，而武则天的行为则是违反道德规范的。反之亦然。正如马克思所说："从道德高尚的庸人方面来说是道德的，从他的敌人来说是不道德的。"② 宋代以后，很多人都曾从道德观念的角度攻击武则天。所谓"秽乱春宫"，是对其伦理行为的攻讦——这是"道学家"们攻击女性惯用的方法；所谓滥杀"皇亲宗室、重臣元老"，也属于此类。郭沫若为她敷粉翻案，力排成见，从根本上否定了"秽乱春宫"的恶名，又宏扬她在政治斗争中"光明正大"的品格及其道德感化

① 见《列宁全集》第1卷，人民出版社出版，第139页。

② 见《道德化的批评和批评化的道德》，引自《马克思恩格斯全集》第4卷，第329页。

力量，可谓是以道德上的肯定来排除道德上的攻击。问题并不在于武则天和其他人物有哪些主张和行为，更重要的则是剧作家对这些行为的解释，或者说，在于他所塑造的形象的实体性意义。上官婉儿可能由于感悟到裴炎行为的不道德以及武则天的道德力量而臣服于后者，她也可能把道德价值看得高于一切；但是，剧作家却不应囿于这种观念去评判武则天与裴炎之间的是非功过，不应以此作为塑造武则天形象的根基。值得注意的是，以封建道德观念作为评价历史人物行为的尺度，在中国史学界曾经是一种普遍性的倾向，这是中国传统文化对史学的桎梏。郭沫若在《武则天》一剧中，并未能摆脱这种桎梏。

至此，我们的批评仍然滞留于评价历史人物的观念问题，也就是，对剧本的再评价仍然没有超越史学观念的范畴。这种批评当然是不完整的。当我们对剧中主人公的形象进行艺术分析时，却会发现，正是这种观念，连同剧作家为武则天“翻案”的意图以及与此有关的创作动机，影响到形象塑造的成功度。

在这部历史剧中，武则天刚刚出场，就置身于一个尖锐、复杂的情境之中：裴炎、骆宾王与太子贤共谋政变计划，宫廷已是杀机四伏；上官婉儿对武则天怀有杀父之仇，武则天毅然把她留在身边，但叛乱者却把她作为实施计划的引线……这一情境规定了主人公行动的方向和范围，使之有可能集中表现一位政治家的胆识、才干、气魄，从而实现剧作家“翻案”的意图。然而，针对一个成功的艺术形象而言，行动本身的丰富性和力度固然重要，然而，更重要的则是内心生活的深度与广度。在《武则天》中，剧作家的着眼点是多方面展示主人公的政治作为，正如他自己所说：“武后有好些特殊的政治措施，我在剧本里，差不多都提到了。”然而，无论是具有相当广度的政治主张、政治行为和治国业绩，还是在平定叛乱中表现出的胆识、才干和气魄，尽管可能实现“翻案”的史学目的，但却未能支撑起一个意义深邃

的感性形象。主人公的内心生活仍显得过于封闭，过于浅浮。如果说，郭沫若以前创造的历史剧中的主人公形象，诸如聂政、聂嫈、屈原、婵娟等等，都曾以主体的内在激情汇集成较强的艺术感染力；那么，武则天这一形象的内在激情却被梗塞了，而表现出的却是被理性化了的政治思想和道德原则。针对为历史人物“翻案”的意图，《武则天》的力度要超过《蔡文姬》（为曹操翻案），但作为艺术作品的感染力却不如后者。原因何在？

就在《武则天》诞生前两年，郭沫若自己曾经说过：“历史题材，古典的东西，在解放前可以起到‘借古喻今’的作用，因为历史上的英雄人物都是悲剧的，好人是不可能在旧社会里好好活下去的。”“今天写古典的题材可能有困难。”这里已经表露出创作主体对自己的某种约束，对历史剧创作增添一重顾虑。在50－60年代，历史剧创作所谓“借古喻今”的传统，已被纳入为政治服务的要求之中，面对这一要求，剧作家在处理历史题材时需要调整自己的立脚点，因而面临不少新的问题。《棠棣之花》和《屈原》等剧目都有“借古喻今”的明确意图，在当时的社会环境下，剧作家一方面敢于正视历史人物与历史环境的对立，一方面又敢于把创作主体对现实环境的愤怒之情直接熔铸于历史人物的悲剧命运，形成一股澎湃的激情。在《蔡文姬》中，这种激情已经转化为一种歌颂太平盛世的情调，然而，该剧在表现女主人公从离夫抛子这一情境激发出的内心痛苦时，却仍然有一种感情的冲击力。如果说，这种情感力量来源于剧作家在历史人物身上注入了自己的生活经历和对现实社会的情感体验，那么，在转入为曹操翻案的主题时，主体的情感体验已被理性的解释所取代，因而失去了真正的感染力。在《武则天》中，剧作家遵循为政治服务这一原则对处理题材的方向进行选择，造就成歌颂性的正剧，而被歌颂的对象，也变成了主体所肯定的某些政治原则和道德原则的化身。说得更明确些，剧作家把主人公置于

精心构想的情境中，只是为了通过一些行动表现一位政治家某些理想化的品格，而把其行动的动机仅仅归之为这些既定的抽象化的品格，因而使其内心生活失去了应有的历史的具体性和规定性。如果说，人的需要是人的本性，那么，人的本性则是历史的生成，而且，它总是借助个性生命得到具体呈现。自我实现也是人的一种需要。武则天与政敌的斗争，广泛而卓绝的治国业绩，“以道德化天下”的宣言，可以都包含着自我实现的动机。如果是这样，在公元7世纪的唐代，武则天作为一个现实的人，她的这一切作为都应源于内在生命活动，而把内在生命变成意志和意识的复杂过程，又必然受历史时代的制约。然而，在剧本中，武则天的完整的内在生命运动却被剧作家所弘扬的政治原则和道德原则净化了，而其意志和意识又被现代化了。正因为如此，这一历史人物就失去了应有的感性的丰富性的具体性，而成为一个观念的化身。

2. 《胆剑篇》与《王昭君》

在中国戏剧文学的发展中，曹禺有着特殊的贡献。在青年时期，他曾以《雷雨》、《日出》、《原野》和《北京人》等为创作的起点，显示出超众的才华，并把中国戏剧文学推向世界水准。在50年代，由于人所尽知的原因，他以知识分子思想改造的心态写出的《明朗的天》，不仅已失“大家”风范，而且全然失败。到60年代初，他转向历史题材。《胆剑篇》和《王昭君》这两部历史剧的问世相隔17年之久，尽管在中国当代历史剧创作中，它们仍称得上是佼佼者，然而，两者各有致命的弱点，表现出创作主体的内在矛盾。

60年代初，中国处于经济严重困难时期，在1961年前后，以春秋时代吴越战争为素材的历史剧（大部分是戏曲剧目）竟

达百部之多，它们的作者大都怀着同样的意图：借用越王勾践“卧薪尝胆”的故事，激励当代人奋发图强。由于剧作者简单化地理解“古为今用”的创作原则，往往把当代的思想意识、现行的方针、经济措施等直接塞充古代的故事。茅盾曾经对这类剧目的纯主观表现方式进行概括性的描述：越王勾践不但像我们的下放干部那样从事农业劳动，与人民“四同”，而且还有今天我们所理解的“以农业为基础”的观念；越国不但大兴水利，大搞农业，而且还大炼钢铁，还请了外国专家帮助铸造武器，改良农具；越王勾践不但自己卧薪尝胆，而且还搞三反（反贪污、反浪费、反偷工减料）运动；那时的越国不但有妥协（对吴国）分子，有恐吴病者，而且他们的言论还极像现代的修正主义者；越王勾践的十年教训居然贯串着今天我们所说的“劳武结合”的政策。诸如此类的描写（或者说它们是艺术虚构），大多数的剧本都未能尽免，不过分量有轻有重而已[①]。可以看出，黑格尔曾经批评过的“纯主观的表现方式”，在这批历史剧作品中已被发挥到令人啼笑皆非的程度。

1961年夏，由曹禺执笔，并有梅阡、于是之参加创作的《胆剑篇》问世，同年上北京人民艺术剧院演出。在取材于勾践卧薪尝胆故事的历史剧作品中，这是当时出现的唯一的话剧，更是享誉最高的一部。与这一时期同类素材的众多作品相比较，《胆剑篇》不仅有着更为深广的历史内容，人物的形象有着更大的力度，也具有更多的戏剧性。比如，这部剧作的主旨虽然也在于弘扬卧薪尝胆、奋发图强的精神，由于这种精神渗透于更坚实的历史实体生活之中，渗透于勾践等人物具体、丰富的行动之中，因而就更具有历史的具体性和感染力。在这部历史剧中，勾践的复国行为被置于一个更开阔的历史背景之中，吴国由强转

① 引自《关于历史和历史剧》，《文学评论》，1961年第6期。

弱、由胜转败，越国则由弱转强、由败转胜，两者强烈对比，不仅赋予勾践卧薪尝胆的行为以更切实的意义，同时也渗透着另一历史教训："生于忧患，死于安乐"。当然，如果《胆剑篇》只限于一般性地表现这些历史的经验和教训，如果只是借助被加工的历史事件传达这些观念，那么，这部作品所能超越于其它同类剧目的，也只是思想的容量；或者说，这部历史剧也只是把"古为今用"的原则纳入"为政治服务"这一方针时，与同类剧目相比较，也只是创作主体的思想视野稍为开阔而已。曹禺早期的戏剧创作，是以个性生命的深度著称的，他正是藉助这一优长，成为中国现代戏剧史上现实主义的主将，使其早期作品已经达到世界的水准。《明朗的天》的失败，表明他在力求适应"为政治服务"这一方针的要求时，已经丢弃了自己的优长。在《胆剑篇》中，他似乎是在竭力寻求两者的合一，力求把人物投回到其所生存的历史时代和具体环境中去，把握其心理的内在矛盾性和复杂性。然而，这部历史剧的人物形象的塑造，虽然在某种程度上显示了剧作家对性格把握的才力，有些人物，如范蠡、夫差、伍子胥等等，确实不失性格的活力；然而，像勾践这一主要人物的形象，却显得单薄，缺少内在的力度。

周恩来总理看过《胆剑篇》的演出之后，曾经指出："《胆剑篇》有它的好处，主要方面是成功的，但我没有那样受到感动。作者好像受到某种束缚，是新的现代迷信所造成的。"（《对在京的话剧、歌剧、儿童剧作家的讲话》）如说"束缚"，这部剧作中的表现乃是多方位的，而最集中的表现却在于勾践形象的塑造。

在《胆剑篇》中，情节始于越国在对吴战争中惨败，城镇被烧光抢光，残暴的吴军在杀人掠夺，越国君臣被俘作为人质，勾践在被押送吴都之前正在辞别祖庙……之后，在吴都，他又饱尝非人的凌辱。越国人民苦斗三年用无数珠宝换取了夫差释放的

诏令，勾践回国之后，面对敌国的高压榨取，国家内部的严重困难，又开始了“十年生聚、十年教训”的痛苦历程。剧作家在剧本的开端部分就把勾践置于一个极限的情境之中，在剧情发展中，又不断引入新的矛盾，确实为勾践内在的复杂性、丰富性提供了充分的条件。而且，有不少场面，对勾践的内在矛盾，诸如复国的意志与君王的自尊的矛盾，理智与情感的矛盾，等等，都有相当生动的展现。可是，看得出来，剧作家在表现勾践性格内在的复杂性时，显得并不是得心应手，其笔墨并未能挥洒得开。在全剧的总体构思中，剧作家所虚构的另一人物苦成，作为人民群众的代表，常常跳出来与勾践的形象分庭抗礼，争夺空间。有人认为：“作者似乎很怕过分突出越王而削弱甚至抹煞了人民群众的历史作用，于是从第三幕起加强了对苦成老人的描写。结果，笔力分散，影响到对勾践思想性格的进一步开掘，而苦成的个性也不鲜明，缺乏特色。”① 我个人认为，周恩来所指出的“新的现代迷信”的影响，也恰恰是指这种历史观的束缚。勾践本来是剧作家把握历史生活、全剧总体构思的中心，剧作家在研究史料并从中汲取创作灵感时，对这一历史人物的生态和心态，有着较为深切的体验。在第一、二幕间，剧作家把勾践置于极限的情境之中，表现他在非人的凌辱中磨砺复仇的意志，以及在这一过程中展现的性格内在的矛盾性，不仅是生动自然的，而且也不失历史的内在可能性。然而，所谓“人民群众创造历史”这一观念，却在滞塞着剧作家对历史生活的深切体验，而把全剧的主旨转嫁给虚构的苦成，并让他成为表达上述观念的载体。在第三幕以后，勾践个性制约的行动线索已经断裂，他的原发性的心理矛盾也被“帝王的局限”这一观念所取代。与此同时，他又

① 引自《中国当代文学》第2册，上海文艺出版社1984年版，第379－380页。

为那个观念的载体——苦成安排必要的行动线索和众多场面，让它去推动剧情的发展，甚至主宰着主人公勾践的行动。这样一来，就造成了剧本的几个致命伤：

其一，把“人民群众在历史中的作用”与个别统治者的地位和作用对立起来，由于强调前者而贬低或否定后者，作为一种历史观，未必是正确的。仅就一部剧作而言，剧作家所选取的历史事件有其潜在的本质，有其内在的逻辑，而主人公在事件中的地位及其自身的需要和意志、意识，也都有内在的必然性。像吴越战争这样复杂的历史事件，也是如此。有些剧作家当然可以在这一背景下选择像苦成这样的人物作为剧本的主人公，却也需要把这一人物置于一个适当的地位，从一个特定的角度揭示历史的实体性意义。然而，针对《胆剑篇》而言，剧作家既然已经选择勾践作为全剧的主人公，则应该紧紧抓住这一人物的心理和行动的逻辑，并以它作为情节的主导线索，以此去实现原初的意图。事实上，当剧作家按照既定的观念把苦成置于主导地位时，勾践已经退居陪衬地位，主人公原初的性格的活力已经消融在“人民群众创造历史”这一观念之中了。苦成这一人物是虚构的。历史剧中的主人公可以是虚构的，但是，这种虚构的人物也应该具有历史的内在可能性和时代的具体性。苦成作为既定历史观念生成的人物，他的种种英雄行为，特别是他对勾践发生的重大影响，则超越了这种可能性和具体性。在这里，剧本受到双重的损伤；主人公勾践原有的生命力失去了，而观念化的苦成又不能为全剧的形象体系增添活力。

其二，在戏剧创作中，曹禺以精于结构著称。《雷雨》、《日出》和《北京人》等，尽管它们的外在风格形态和结构方式各具特色，但是，全剧结构的完整性和内在统一性，都是无可挑剔。然而，《胆剑篇》却失去了这种完整性和统一性。著名诗人、评论家张光年在谈到这出戏的弱点时曾经指出：“剧本的第

三幕，写了越国的大旱，吴兵的填井，群众的饥饿，求雨，越王的运米，赈饥，着重写了群众拒绝吃吴米，苦成指责越王饮鸩止渴，主张‘非自耕者不食’，总之在‘米’字做了一大篇文章。固然群众求雨的场面，越王祈雨的台词，是动人的，但是我怀疑这幕戏可能是全剧中的败笔。”“比起第一、二幕，第三幕是缺乏戏剧性的。虽然许多事情以米为线索而贯串起来，但是求雨、运米、填井、谏米、迁都、献剑……，仍然显得是一小块、一小块的，没有溶为一体，扭成一根绳，形成真正戏剧性的情节。看戏的时候，观众容易看出某一段文章正在说明某一个问题。”①如果说，在第一、二两幕中，主人公勾践身系越国的命运，他置身于极限的情境之中，其内在的矛盾和诸多事件扭结在一起，牵引着剧情的进程；那么，到了第三幕，为什么诸多新的事件却不能“溶为一体”，而变成“一小块、一小块的”？究其原因，当然并非在于剧作家结构技巧上的失控，曹禺在这方面的才力是不容怀疑的。戏剧创作的规律之一是：剧本的外在结构应与题材的内在素质相统一，前者受制于后者，这是结构具有统一性的前提。针对戏剧作品而言，题材的主体在于人物。如果是，在第一、二两幕，主人公勾践是自满自足的，到第三幕却失去了这种活力，变成“帝王局限性”这一观念的载体，题材的主体已经转移到苦成身上，而苦成自身又难以支撑起结构的大厦。由于人物的支撑力已经失去，事件本身就升居独立的地位。

历史剧《王昭君》写成于1978年，是曹禺在新时期创作的一部新作，也是新时期历史剧的开篇之作。曹禺自己透露，此剧的构思始于60年代初，中间经过“十年动乱”的打击，在长期搁笔后，完稿于1978年10月。前后历经20来年的时间，应该说是一部颇费心血的作品。然而，剧作家把它奉献出来时，却并

① 引自《〈胆剑篇〉枝谈》，见《戏剧报》1962年第1期。

不令人满意。

曹禺认为："写历史剧，要忠于历史事实，忠于历史唯物主义，同时还要有'剧'。如果没有戏剧性，别人就会打瞌睡，这个'剧'字，就难了。"① 实际上，对这位才华超众、经验丰富的剧作家说来，通过对历史素材的剪裁、加工，写出"剧"来，并非难事。与《胆剑篇》相比较，《王昭君》也并不缺少戏剧性的场面，特别是它的第一幕，堪称精彩的好戏。

在汉宫侧院，森森的宫墙隔断了春天，隔断了人世。19 岁的王昭君倚着廊柱，默默地望着池塘。她入选进宫已有三年，每天盼着皇帝宣召，一千多个失望的日子，使她那颗充满青春活力的心已飞向宫墙之外，但是，那里又是一个茫茫的未知世界……她情不自禁地唱着情歌"长相知"，难以抑制作为人的欲求，却又要重复地聆听姜夫人关于"德言工容"之类的礼教。孙美人出场及其悲惨的结局，是剧作家精心安排的。她也是 19 岁入宫，被先皇帝封为"美人"，如今已经 60 岁了。40 多年间，天天做着奉召侍寝的梦，无法忍受的失望，把她压疯了。在疯癫中，她滞留在早已逝去的大好年华，那颗心仍在幻想着皇帝的召唤。忽然，她接到了皇帝的宣召，却是要她去陵墓里陪伴已成僵尸的先皇帝。孙美人在后宫侧室度过的 40 多个凄凉的岁月，以及她的悲惨结局，给年轻的王昭君提供了一个启示，坚定了她闯出宫墙的决心。她不顾姜夫人的劝阻，宁愿舍弃"王美人"的封号，奉旨为单于阏氏备选，准备远去匈奴。与人的生活相隔绝的高高的宫墙，孙美人变态疯癫的言行，不仅造成一种氛围，一种情调，而且为主人公提供了具体的情境。在曹禺的剧本中，情境就是动机。王昭君那种压抑在内心的悲怨，那种潜在的欲求，对人的生活的向往，与情境是契合的。而这幕戏的戏剧性也正在于人

① 参见《王昭君》，四川人民出版社 1979 年版，第 192 页。

物心理与情境的契合度。

可是，当戏剧内容进入请命出塞的行动时，主体的动机却有大幅度的升华。如果说，在戏剧作品中，人物行动的动机乃是人格的凝聚，是个性生命的集中体现，那么，始于第二幕，王昭君的形象也离开了原初的轨迹。

王昭君作为一个历史人物，史料中关于她的记载甚少。范晔的《后汉书·南匈奴传》中有关于出塞和亲的记述：

> 昭君字嫱，南郡人也。初，元帝时以良家子选入掖庭。时呼韩邪来朝，帝敕以宫女五人赐之，昭君入宫数岁，不得见御，积悲怨，乃请掖庭令求行。呼韩邪临辞，大会，帝召五女以示之。昭丰容靓饰，光明汉宫，顾影徘徊，竦动左右。帝见大惊，意欲留之，而难于失信，遂与匈奴……

史料记载的简略，却为创作主体的艺术想象留下更大的空间。表现昭君出塞和亲这一故事的诗词、戏曲剧本甚多，而创作主体又都是根据自己的解释处理这一素材，塑造成不同的形象。曹禺认为：过去“关于王昭君的诗（包括李白、杜甫那样的大诗人的）、戏曲、小说、传说中的王昭君的形象，是一个悲悲切切、哭哭啼啼的妇女。”“我要写一个比较符合历史真实的剧。王昭君是一个笑嘻嘻的而不是哭哭啼啼的王昭君，一个促进民族团结的王昭君。”① 剧作家有权按照自己的解释去塑造历史人物的形象，他甚至有权不考虑是否符合“历史真实”。正如别林斯基所说，他们不必“忠实于历史的真实”，而是忠于“人类灵

① 引自《王昭君》，四川人民出版社出版，第194页。

魂、人类心灵的真实，忠实于诗情的真实”①。所谓“诗情的真实”，则源出于主体的灵感和想象力，它只属于剧作家自己。曹禺当然可以力排成见，把她处理成是“笑嘻嘻”地出塞和亲，甚至也可以为她“敷粉翻案”，让她去完成促进民族团结的使命。所谓“笑嘻嘻的”，并非仅指人物的外在特征，而应指她选择的行为乃是自愿自觉的，而行动的结果又是符合自己的夙愿。在第一幕，剧作家已经为王昭君应召备选提供了动机：无法抑制的对人的生活的追求，不愿把青春埋葬在宫墙之内，抓住时机“堂堂正正地出去”。正像她自己所说：

这里有过孙美人，永远不会有王美人的！

在第二幕，当她出现在汉元帝和呼韩邪单于面前时，我们所看到的还是那个王昭君：

我淡淡装，
天然样，
就是这样一个汉家姑娘。

她虽是“丰容靓饰。光彩照人，顾影徘徊，竦动左右”，但面对便殿上那种庄肃沉静的场面，在一场文武审视的目光下，却“忍不下心在发抖”。她鼓励自己克制住内心的惶惑不安，以从容不迫的姿态把定自己的前程。在这里，王昭君的形象还是合乎自然的。可是，当这样一个王昭君突然自觉地、主动地承担起“促进民族团结”的使命时，合乎天性的自然却逐渐消失……

在例行的拜见仪式之后，汉元帝要王昭君为单于演唱“鹿

① 引自《别林斯基选集》第1卷，第303页。

鸣”之曲，它是元帝的御作。然而，她却唱了一首情歌《长相知》。这一举措震惊了满朝文武。送亲侯王龙斥责她侮慢圣听，姜夫人以为她要被杀头了……可是，王昭君却胸有成竹，意态自若，面对汉元帝发表了一段辩词：

> 陛下，礼发于诚，声发于心，行出于义。天生圣人都是本着“义”和“诚”的大道理治理天下的。于今，汉匈一家，情同兄弟，弟兄之间，不就是要长命相知，天地长久吗？长相知，才能不相疑；不相疑，才能长相知。长相知，长不断，难道陛下和单于不想“长相知”吗？难道单于和陛下不要“长不断”吗？长相知啊！长相知！这岂是区区的男女之情，碌碌的儿女之意哉！

这段雄辩之词，使汉元帝龙颜大悦，呼韩邪连声赞赏，全朝上下也欢快起来。突然，鸡鹿寨送来羽书，那里突遭匈奴骑兵的袭击抢劫。汉元帝马上引用“不相疑，才能长相知”的歌词，以此为鉴，化解了一场民族纠纷。把一首儿女情歌升华为寄寓汉匈友谊的主题，这是剧作家赋予王昭君的一个重要行动。有人把《长相知》看作是全剧的主旋律，并非没有道理。在剧作家的总体构思中，《长相知》主题的升华，也正体现着王昭君性格基调的升华。在第一幕，王昭君已经透露了对这首民歌的感受：她的父亲和母亲新婚不到一个月，就到边寨守边去了。后来生下了她。父亲一去不归，母亲天天盼、夜夜盼，睁大眼睛，望着北边，抱着小昭君，低低地唱“长相知”。父亲死在边疆，让人带回一封信，表述促成汉匈长期友好的心愿……母亲唱《长相知》是寄托思夫之情，这是王昭君对这首民歌的具体感受，而继承父亲的遗愿则是她潜藏的志向。那么，当姜夫人给她讨来一个“美人”的封号时，她却毅然选择出塞和亲的生活之路，究竟是

从孙美人的悲惨命运获得了启示，还是源发于潜藏的志向？或者是两者的合一？不管怎么说，在自述中对《长相知》的感受，在第一幕她情不自禁地唱起这首歌，也都难与“促进民族团结”的政治抱负建立起情感的必然联系。如说“升华”，这里也并非是情感的升华，而是观念对情感的僭越。或许，王昭君从到掖庭令处报名请行之后，已经在构想出塞后的作为，然而，无论是呼韩邪单于，还是匈奴龙庭的局面，对她说来，还都是陌生的未知世界；在这种心境下，“促进民族团结”的自觉意志何以如此坚定不移、纯净无它？面对一个失调的形象，我们又不能不追寻剧作家的自觉意志。塑造“一个促进民族团结的王昭君”乃是剧作家为本剧拟定的一个先行的命题，它既是全剧的主题，也是主人公形象的骨架。针对艺术创作而言，剧作家在构思之初为剧本先拟定一个命题，这并非是明智的。所谓“命题”，乃是一个观念，观念先定，人物形象往往会被纳入它的逻辑线路之内，其自身的生命则可能受到扼制。在剧本中，王昭君的行动被分解为两条相互矛盾的线路：一是按照人物内在可能性引发的行动线，这是一个感性的世界，它使形象获得生命的活力；二是按照既定观念安排的行动线，这是一个理性逻辑演化的世界，它说明观念却又被观念所约束。第一条行动线始于第一幕由后宫环境以及孙美人的结局构置成的情境，在第二幕以后，则时断时续，常常被第二条线所扼制。

王昭君奉旨出塞和亲进入匈奴龙庭，很快就置身于一场政治斗争的漩涡。左将军温敦乃是呼韩邪前妻玉人阏氏的弟弟，他阴险狠毒、深藏野心，欲谋取单于的宝座。他利用送亲侯王龙诬陷呼韩邪有反汉的计划，离间汉天子与呼韩邪的关系；他又连续制造事端，派人在小王子婴鹿的食物中下毒，打碎玉人阏氏的雕像，嫁祸王昭君。匈奴龙庭内部的政治斗争，是以破坏与维护汉匈团结为焦点的，也确实给奉旨和亲的王昭君造成了困难。由于

温敦阴谋嫁祸，引起呼韩邪猜疑，把晋庙的时间推迟了。有人说，在后三幕戏中，呼韩邪与王昭君的爱情关系，在政治斗争的背景下曲折地发展，深化了全剧的主题。或许，剧作家的意图原本于此。然而，实际情况却是：呼韩邪与温敦之间的政治斗争，并非只是为主人公爱情关系提供的背景，它由表现“民族团结”这一观念推导出来，一经展开，必然就要依照自身的逻辑成为实实在在的情节内容，而把王昭君与呼韩邪之间的爱情关系推到从属地位。第三幕表现温敦与王龙、温敦与休勒的密谋，作为这场政治斗争的开端。在政治斗争发展的空隙，有王昭君与呼韩邪面对玉人阏氏塑像相互沟通情感的一场戏。在这里，一个年青的汉家姑娘，奉旨和亲来到匈奴龙庭，这里的一切，包括她已视为终生伴侣的呼韩邪，对她都是陌生的。奉旨和亲，固然出于自愿，但是，对爱情的渴望，却依然是未知。民族心理、习俗的差异，年龄和地位的隔离，呼韩邪对前妻玉人阏氏的怀念，使她感到情感交流倍加困难：

> 单于啊，
> 你原来和我是远隔万里的，
> 长安叫我近在你身边。
> 如今，就在你身边了，
> 为什么你对我，
> 又象是远隔万里？

然而，她凭着自己的天性，向对方开启心扉，倾诉对爱的渴望，凭着那颗比月亮还亮的女人的心，打动了呼韩邪，播下了爱情的种子。以披着月色的草原为背景，一对新婚夫妇消除隔膜，倾诉真情，使场面洋溢着深沉的诗情。我们曾经在《雷雨》、《北京人》以及改编剧目《家》中，感受到这种源于内心的诗

情，在《王昭君》的这个场面中，我们欣喜地发现，这位剧作家的灵感藉助王昭君的形象复活了。然而，在第三、四、五幕戏里，这却是仅有的一个动人的场面。此后，正面展开的政治斗争，把主人公置于极端困难的地位，同时，也把她推到了陪衬地位。尽管剧作家把她置于政治斗争的焦点，然而，在这场政治斗争中，她除了忍受不白之冤以外，已不能有任何作为。呼韩邪由于误信温敦的间离，推迟了晋庙的时间，把昭君冷落一旁。刚刚与呼韩邪确立的情感知己关系，很快就被间离了。对王昭君说来，一生的命运均系于此，所承受的打击可想而知。可是，王昭君与呼韩邪之间的关系是由政治斗争而被间离，其实质又源于误会，她除了等待真相揭开、误会消除之外，已无能为力。而且，一旦温敦的阴谋败露，误会消除了，已经确立的关系也必然立即恢复。到第五幕，当呼韩邪终于了解到温敦的真面目时，他马上又投入王昭君的怀抱。在这里，我们所看到的只是丈夫的悔恨和妻子的抚慰：

> 呼韩邪　……（十分痛苦）背信弃义是插在我背上的一把尖刀！而我回过头来，拿刀的人，就是我亲手带大，又十分相信的温敦！
>
> 王昭君　（无限同情地）我明白，单于。不要太难过了，不要让这一片乌云挡住了你心里的太阳吧！（抚慰地）单于，我看你太累了，你躺一躺吧。
>
> 呼韩邪　我是累了。我要躺一躺，我要你坐在我的身边。给我唱一支歌吧。

于是，她又唱起了那首《长相知》。善有善报，恶有恶报。施恶者破坏民族团结的阴谋最终失败，维护汉匈团结的意志获得

胜利，而且，有情人终成眷属……可是，王昭君的形象呢？在第三幕那个最动人的场面之后，她并没有为我们展现出更丰富的内容。

作为一位现实主义剧作家，曹禺极力反对从观念出发的创作方法。然而，在《王昭君》这部历史剧的创作中，他却有意无意地实践了这种创作方法。关于王昭君的史料甚少，这固然给剧作家的创作造成了困难。然而，如果我们并不把史实依据作为创造历史人物形象的尺度，那么，不沉迷于浩瀚的史料，却可以使剧作家自由发挥艺术的想象力。曹禺并不缺乏艺术的想象力。例如，第一幕中虚构的孙美人的形象，把古代后宫生活定性化为具体的情境；在第三幕，王昭君与呼韩邪沟通情感构成的诗化场面，等等，都表明剧作家可以凭藉艺术的想象进入特定情境中人物内在世界的深层，并把人物的内心世界戏剧化。然而，针对这部作品的总体而言，塑造“一个促进民族团结的王昭君”这一观念，却把剧作家的艺术想象力束缚在狭小的范围之内。为完成“民族团结”的既定主题，剧作家不得不沿着政治斗争的线索铺陈情节，而王昭君则只能被置于一旁。有人认为，这部历史剧的弱点在于王昭君的形象过于“理想化”。但我认为，所谓“理想化”，如果意指创作主体把理想熔铸于历史人物的形象，一般地说，也并非一定成为艺术上的缺陷。针对这部剧作而言，剧作家的失误主要在于“观念化”，亦即让一个历史人物去负载一个先行的观念，从而使作品的内在意义单一化、浮浅化了。正如我们在对《胆剑篇》的批评中已经指出的，这部历史剧再一次提供了这样的启示：即使象曹禺这样才华超众的剧作家，一旦步入从观念出发的创作路子，他原有的艺术创造力也难于施展。

写到这里，不禁又想起俄国批评家别林斯基对艺术创作的一个论断，他说：

> 当诗人不由自主地遵循他的想象的瞬间闪烁而写作的时候，他是有德行的，他是一个诗人；可是，只要他一给自己设定目标，提出课题，他就已经是哲学家、思想家、道德家，对我就失去了魔力，不再能魅惑我，如果兼有真实的才能和可赞美的目标，就使我怜惜……①

不过，如果我们熟悉曹禺创作这两部剧作的历史环境，那么，在针对具体作品进行批评的时候，并不会对这位剧作家本人过于苛求，因为，历史剧创作中的这类失误，乃是代时代受过。对此类失误进行反思，也只是期望不再重复这样的失误。

3. 陈白尘的《大风歌》

陈白尘是国内有名的历史剧作家，早在30－40年代，他就曾写过《墙头马上》、《汾河湾》、《虞姬》、《王昭君》、《金田村》、《石达开的末路》、《大渡河》等十多部规模不同的历史剧作品。《大风歌》是“十年动乱”后的一部新作，写于1977——1978年，在1979年发表于《剧本》月刊，同年由中央实验话剧院演出。1982年4月5日，陈白尘在谈到这部历史剧的创作过程时说：

> 从全国解放以来，直到“四人帮”被粉碎，我几乎忘了自己是个剧作者，近三十年中没有认真地写过一个话剧剧本。重新激起创作热情的，是六年前的今天，即天安门的“四·五”运动。那是十年浩劫即将结束、国家民族即将复兴的信号。但这股热情还不能找到突破口，因为当时我自己还被钉在耻辱柱上不能抬头……

① 引自《别林斯基选集》第1卷，人民文学出版社出版，第23页。

> 1977年7月，我初步有了一个靠边站的位置，就不管别人给不给任务，在那蒸笼般的斗室里便“自我突破”起来，于九·一八纪念日写出《大风歌》的初稿。当写完最后一个字的时候，我不禁手舞足蹈，觉得自己突然年轻了，或者说觉得自己“复活”了。这种欢喜是无法形容的，是近五十年写作生活中从未有过的大欢喜。这也许是自我陶醉吧，但我并未醉倒。又经过两个月改出了第二稿和第三稿……这时它的题名还叫《陈平与周勃》。十一月二十六日我作了第四次修改……我才决定改名为《大风歌》。

此后，在1978年4月至10月之间，又相继进行三次修改，在第七次修改后才为定稿本①。

从剧作家的自述可以看到，从动手写这个剧本到最后定稿，其中经过一年零三个月的时间，前后七易其稿，确实是一部精心之作。

历史剧《大风歌》演出之后，在中国文联和中国剧协召开的座谈会上，史学界、文学界、戏剧界人士普遍给予很高的赞誉，在报刊上发表的剧评中，也充分肯定了剧作家“巨大的艺术概括力”和“巧妙构思”，认为这部剧作历史地、具体地、真实地表现出历史上一场错综复杂、波澜起伏和惊心动魄的夺权派与反夺权派的斗争，用艺术的手段批判了破坏统一、制造分裂的野心家、阴谋家吕雉，并称它为一部大气磅礴的出色的历史剧。时过不久，针对这部历史剧却展开了一场争论。1980年，《戏剧界》第3期发表谢愚的《评历史剧〈大风歌〉的主题思想》一文，作者尖锐指出《大风歌》写的是吕刘之争，功过是非均以

① 陈白尘：《从〈大风歌〉演出本谈起》，见《星火》1982年第7期。

姓氏划分，只要维护刘氏江山，就冠以当然正确之辞，只要姓吕，便定以乱臣贼子之罪。剧作家只着眼于扬刘贬吕，因而就回避了历史上对吕雉的全面评价，而仅仅取出吕雉的宫廷琐闻来大加痛斥，从而宣扬了封建正统思想；并通过对陈平、周勃的评价，宣扬了封建忠君思想[①]。同年，《文学评论》又发表顾小霓、鲁立平的文章，对《大风歌》的历史真实性和历史观提出质疑。该文着重指出：剧作家以汉高祖死前的“白马之盟”作为准绳，把剧中人物简单地划分为旗帜鲜明的两大阵营，热情肯定正统拥刘的集团，而置以吕雉为首的吕氏集团于十恶不赦的敌方。作者引述史料，对吕雉和刘邦的功过是非作出评价，认为刘邦称帝以后，用猜忌筑起一座顽固的城堡，把自己禁锢在权势的高墙之内。而在吕后临朝称制期间，社会安定，生产力得到发展，她未曾杀过一位大臣。作者认为，《大风歌》并未能借助于历史唯物主义的钥匙，于黑洞洞的历史长廊中去寻找真实的东西，反而标榜打着正统的幌子的拥刘派是代表人民意志的，并把他们和吕氏集团的斗争，表现为加强团结，反对分裂的正义的斗争，这是剧作家强加于历史的一厢情愿的说法[②]。同年，《江苏戏曲》和《戏剧界》又分别发表仲岳和吴绳武的两篇文章，对前述二文提出不同的看法，从不同的角度对《大风歌》的思想内容进行解析。仲岳认为：搞逆历史潮流而动的篡权阴谋、破坏统一者必然失败，这才是《大风歌》的主题思想[③]。吴绳武认为：《大风歌》具有普遍意义的富于哲理性的主题是，为了巩固来之不易的长治久安的统一政治局面，粉碎一场将给人民带来深重灾难、

① 参见《评历史剧〈大风歌〉的主题思想》，载《戏剧界》，1980年第3期。

② 参见顾小霓、曾立平：《〈大风歌〉读后》，载《文学评论》，1980年第6期。

③ 参见仲岳：《为〈大风歌〉的主题思想辩》，载《江苏戏曲》，1980年第10期。

分裂汉室江山的阴谋，不仅需要个人的斗争智慧和勇气，还需要将相之间的戮力同心的坚强团结[①]。不难看出，针对《大风歌》展开的这场争论，主要是围绕对这部作品的思想意义的评价。争论双方的不同见解，也涉及到如何评价发生在汉代宫廷内部的一场政治斗争，如何评价刘邦、吕雉、陈平、周勃等历史人物的功过是非，同时也涉及到评价者所遵循的历史观念。如果说，对《大风歌》主题思想的不同的解释，自有是否贴切之分，那么，上述不同的评价，却又源出于评价者本人观照政治斗争的视角以及各自的政治观念和历史观念。对此，无需一一说明。如说历史的真实，我的看法则是：剧作家对历史人物和历史事件的选择和处理，并不应屈从于历史的真实，问题只在于，他藉灵感为我们展示的这场政治斗争，是否具有超越时空的普遍意义？

确实，在剧本所展示的这场政治斗争中，一方是以吕雉为首的吕氏家族，另一方则是以周勃、陈平为首的反吕集团。两大阵营不仅壁垒分明，而且，是非已有定论。对政治斗争的双方判定是非，必须持有明确的标准，为斗争确立特定的性质。如说这场斗争的性质在于反对分裂、维护安定统一的政治局面，似乎并不贴切。吕氏家族虽欲争得皇权，也并非意在分裂，而是要求统一于吕氏；周勃、陈平坚持不懈地反吕，其本意也在于汉室江山的统一。如说周、陈反吕意在避免“给人民带来深重灾难”，似乎也缺少根据。在剧本所展示的这场斗争的进程中，尽管有 15 年的时间跨度，由始至终并未涉及朝政得失、经济兴衰之类的治国方针，而是把意义限定为皇权归属本身。如说吕雉是一个“阴谋家、野心家”，因而是非正义的，周、陈反吕自然是正义之举；那么，在整个斗争过程中，周勃、陈平又何尝均是“光明正大”？用这类道德概念作为判定是非的标准，似乎也不是剧作

① 参见吴绳武：《为〈大风歌〉的主题思想辩》，载《戏剧界》，1980 年第 12 期。

家的本意……认真审视剧作家在表现这场政治斗争时的倾向（倾向是鲜明的），其是非界限恰恰在于皇权归属本身。

剧情始于汉高帝刘邦逝世。剧本一再提示，刘邦在卧病之时曾有两个举措：派周勃、陈平去斩杀樊哙、征伐卢绾，立下诏书改立赵王如意为太子。据说，这些举措都是为防止吕雉篡夺帝位。身为皇后的吕雉为控制局势，把病重的刘邦迁出戚夫人所居未央宫，移驾长乐宫。刘邦的爱姬戚夫人虽知刘邦有改立赵王为太子的意向，却未见诏书，只有等待陈平回朝实施计划。刘邦驾崩，吕雉获取改立太子的帛书，当即焚毁，一面派心腹把戚夫人囚于永巷，一面派专使宣赵王如意回朝，以除后患。陈平回朝，由于不知有改立太子的遗诏，为解国内无君之忧，扶太子刘盈登基，吕雉则为太后。自此，吕氏家族聚集吕雉周围，企图扶吕灭刘，夺取皇权。周勃回朝后，与陈平等重臣合谋，实施除吕扶刘的计划。两大阵营的较量日益尖锐化。吕雉临朝称制以后，自认时机成熟，对吕氏成员逐一封王；周勃、陈平等则齐心合力，诛杀诸吕，扶代王刘恒继位。在两军对峙的严峻时刻，为争得北军将士归顺，周勃登台高呼："朝廷，究竟是刘氏之朝廷，还是吕氏之朝廷？"这一口号不仅说服北军倒戈，也指明了这场政治斗争的性质。然而，周勃提出的问题固然尖锐至极，却未必能为争斗双方判定正义与非正义的界限。一般地说，刘邦的子孙固然可以执掌皇权，吕氏如取而代之，未必就是大逆不道。周勃、陈平固然可以誓死捍卫刘氏江山，使之永不改姓。然而，如说这就是"正义"，却未免失于武断。不过，在剧本中，周勃、陈平的自觉意志却有一个根据，这就是"白马之盟"。它不仅成为周勃、陈平等反吕阵营团结战斗的共同意志，也是他们号令天下的旗帜，更是讨伐吕氏家族的有力武器。据此，所谓"白马之盟"乃是统领全剧的灵魂所在。

在剧中，两大阵营的正面较量，在第五幕才全面展开。在第

十六场，刘盈病逝，吕雉临朝称制，与众大臣共议朝政。吕雉追从先帝按功行封的惯例，确认先帝所封诸侯，并宣告：诸侯子孙，承继侯位，代代相传，以至于万世。继之，对刘盈在位时的有功之臣，亦一一封侯。可是，当审食其奏请晋封吕氏先人为王时，却引发一场舌枪唇剑。右丞相王陵跃身而起，向审食其问罪：

王　陵　你可曾参与白马之盟？高皇帝当年与大臣杀白马而盟誓："非刘氏而王者，天下共诛之！"异姓封王，有背高皇帝盟誓。

然而，审食其及吕氏家族自有说词：

审食其　高皇帝白马之盟，是为防止异姓称王，造反作乱。而太皇太后先考吕公，非他姓可比。

……

吕　后　我吕氏先人与高皇帝共平天下。功盖天地。

吕雉的夙愿未偿，当众痛哭。陈平却不慌不忙地向吕雉进言："高祖皇帝当年设白马之盟，禁止异姓封王，其意在于永固一统江山，避免分裂之祸。所以说：'非刘氏而王者，天下共诛之！'先朝老臣都曾参与白马之盟，是断断不能违背！臣陈平受高皇帝知遇之恩，誓死遵守盟约，刘氏以外，谁敢封王，臣决与天下共诛之！至于陛下，当年既未参加白马之盟。今日又临朝称制，是否遵守白马之盟，全在陛下自行决断……"这番话虽然貌似助吕雉一臂之力，却内藏杀机。其本意是：吕雉身居皇位，尽可违背高皇帝的盟誓，封异姓为王，但他却誓死捍卫盟誓，对刘氏之外封王者，保留"与天下共诛之"的权力。周勃深知陈

平进言的用意，两人已心心相印。但吕雉却借阶而下，宣布追封已故父兄为王。事后，周勃与陈平握手言欢，共谋讨吕大计。陈平断言："诸吕封王之时，便是吕氏灭亡之日！"于是，陆贾提议："我等既都有除吕安刘，巩固一统之志，便应乘此良机，歃血为盟。"遵循高皇帝遗言："能安刘氏天下者，必周勃也！"众臣共推周勃为盟主，并把恢复刘氏江山作为结盟的总纲。在第六幕，吕雉逼死刘氏三王，着手进行吕氏封王的计划，但不久即病逝。待吕雉死后，陈平、周勃开始行动，诸吕被诛，在大获全胜之时，全朝文武和全军将士齐声欢呼。周勃、陈平当众宣告：诸吕之乱已平，江山重归一统，足以告慰高皇帝在天之灵！恳请诸位大臣同去高庙，叩求高皇帝在天之灵，保佑中国猛士如云，守卫四方，保佑汉室江山，永垂一统！

"白马之盟"乃高皇帝的遗诏。刘邦在位之时，曾以此为由，斩杀韩信、彭越等开国功臣。刘邦逝世以后，周勃、陈平唯一的作为乃在于誓守先帝遗诏，把王位还归刘姓。如说"正义"，针对周勃与陈平而言，也只在于忠君——亦即忠于先帝。尽管剧作家为吕雉铺陈诸种罪名，如秽乱宫闱，对戚夫人施行最残酷的谋害，使之成为"人彘"，等等。然而，给予她的最大的罪名则在于背离先帝的"白马之盟"。也可以说，周勃、陈平与吕雉的斗争集中于对先帝盟誓的态度，忠于它，则是正义者，则是维护天下一统者，背离它，则是非正义者，则是破坏统一局面的分裂主义者。请问：这里所遵循的究竟是什么标准？

如说这是一种历史观念，那么，它乃是封建时代历代帝王的正统观念。刘邦兵入咸阳时可以夺取异姓的江山为刘氏所有，然而，在他登基之后，却不准异姓为王，确保刘氏永继帝业。这乃是封建帝王的逻辑。司马迁撰写《史记》固然未能超越这种观念，那只是古代历史学家的局限；可是，到了 20 世纪 70 年代末，我们的历史剧作家竟然对这种封建正统观念固守不疑，岂不

令人遗憾！

如说这里在施行一种政治批判，它所遵循的乃是某种政治原则，那么，剧本中虽然也时时引用一些政治术语，如“巩固一统江山，免于分裂之祸”等，其实，只不过是周勃、陈平反吕集团为自己绣刺的一面旗帜，怎能说刘氏掌权就是“一统江山”，而吕氏当政则是“分裂之祸”？所谓“政治批判”，当以政绩为据。在剧本中，无论是吕雉及其党羽，还是周勃、陈平及其盟员，似乎把全部精力都付诸“扶吕灭刘”或“扶刘灭吕”这场斗争，全都谈不上任何政绩作为。何况，政治批判并非是历史的批判。

如说这里所遵循的乃是一种道德批判，剧本中确实为吕雉罗织了不少道德上的污点，如秽乱宫廷、对戚夫人施行残暴、毒死赵王等等。然而，所有这些都难据以对一位政治家进行评价。何况，在剧作家的笔下，任何一位历史人物都可以被网织诸多此类罪名，但此剧的主旨并非于此。

封建帝王的正统观念，似是而非的政治批判，并非关于主旨的道德批判，汇合成历史剧《大风歌》的价值取向。然而，这一切，对20世纪的当代观念又有什么启示意义？

如说此剧的创作契机在于“四·五”运动，是这场现实政治斗争激发起创作热情，而这种创作热情把剧作家导向汉代吕雉与周勃、陈平之间的一场政治斗争；那么，剧作家在处理古代的政治斗争时，自然要寄托着主体对现实政治斗争的认识。然而，如前所述，由于剧作家对吕氏与周、陈之间政治斗争的解释，已失去实体性的意义，因之，主体所寄托的政治情感与政治观念也必然落空。有人说，剧中的“白马之盟”影射着现时的某一政治口号，剧中的吕雉则影射着曾为中华民族造成灾难的某个现代的阴谋家、野心家。虽说这种解释并非没有根据，但是，我们对此也只能表示遗憾，类似的影射均属风马牛不相及。

除此，《大风歌》中艺术形象的塑造也是失败的。我们无需以历史上吕雉、周勃、陈平等人物的真实面目作为依据，因为，这种“依据”对历史剧创作并无意义。仅就剧中所塑造的形象自身而论，支撑这些形象骨架的乃是剧作家对人物的是非评判，一旦评判的标准出了问题，形象也就失去了支撑，很难塑造成功。且不说人物形象的观念化、概念化，针对此剧而言，无论是吕雉，还是周勃、陈平，都象是失去骨架的泥塑。对此，无须逐一剖析。

4. 一部引起争议的历史剧——《吴王金戈越王剑》

1982年，诗人白桦献出了他的新编历史剧《吴王金戈越王剑》。这部剧作虽然也取材于“吴越春秋”的历史事件和人物，与《胆剑篇》等同类题材的历史剧相比较，它却被赋予一种新的政治内容。这部剧作发表和演出后，成为一部有争议的作品，而争议的焦点恰恰在于剧作的政治主题。

剧作的情节以勾践君臣被释放归国为开端。勾践拘吴三年，尝尽了亡国的耻辱，他希望前来迎接的是旌旗仪仗、管弦钟磬以及焚香顶礼的百姓；可是，他所看到的只是一艘小渔船，一辆小驴车，老臣文种并未下令让百姓来迎接他们的国王和王后。勾践责问文种：“你还记得臣民对君王应有的敬畏吗?”“你还记得君王应有的礼仪吗?”这时，范蠡挺身而出：

范　蠡　勾践!
勾　践　（意外地）你……
范　蠡　勾践，你还记得亡国的耻辱吗?
勾　践　（吞吞吐吐地）勾践……不……不敢忘!
范　蠡　（加重语气）勾践，你还记得亡国的耻辱吗?

勾　践　（清晰地）勾践不敢忘。（勾践颓然地向小舟走去。）

范　蠡　大王，请留步。在踏上故土之前，请允许微臣向您斗胆一问。

勾　践　请问，范蠡。

范　蠡　大王回国之后是急于得到君王的威仪、享受和权柄，还是要首先得到民心？

勾　践　范大夫，这很重要吗？

范　蠡　至关重要，如果大王想恢复越国的版图，洗雪耻辱，最终完成霸业，而又不能首先取得民心，一切将成为不可能。

勾　践　明白了。我要取悦于民。

……

紧接着，范蠡、文种、王后轮流向勾践申明富国强兵，报仇雪耻的途径，嘱咐他要“有一颗仁人之心，有血有肉，有亡国之痛，有骨肉之亲，有同胞之爱……”百姓自发的欢迎和拥戴，感动了勾践，他激动地跪拜二臣，称他们为“恩人”、“良师”。在这里，一个亡国之君的生态与心态已有初步展现，并以此为主人公的形象确立了基调，这也正是全剧的基调。后面的几场戏是完全按照这一基调处理的。

在第二场，勾践出现在水乡小村的农民中间，他向老农更孟表示：“我和你一样，是一个人，是一个越国人，有一颗越国人的心。”兵士伯武透露说：“勾践回越以后，不是自己种的谷米不吃，不是王后织布做的衣裳不穿。”勾践也当众宣称：“如果我不耕田，哪知道种田人的辛苦；王后不织布，哪儿知道织布姑娘的劳累。我的王子如果不当兵，我和王后哪知道全国士兵的父母思念儿子的心情呢？”我们当然可以把勾践在特定环境中的言

行归之为“取悦于民”的动机。不过，也就在这里，当勾践刚刚出现在百姓面前，更孟并不相信这就是他们的国君：

更　孟　……越王？一国之君，两腿黄泥，粗麻布衣襟；胡子拉碴，不干不净，语不压众，貌不惊人，活脱一个流浪汉……越王？你的王冠呢？你的禁卫军、你的嫔妃、你的武将文臣、你的车辇呢？……

这位老农民的诘问，触发了勾践抑制的欲望：

勾　践　（自语地叹息）是呀！一国之君，如果没有前护后拥，没有仪仗、嫔妃、侍从、武将、文臣，竟会无人相信我就是勾践？一个村夫就敢于对我如此不敬，而我还要克制、容忍，多可笑！原来我是王位的附庸，王冠和宝座的陪衬。

有人认为：这段对话把勾践“不无卑劣的心灵活动提高到了人性觉醒的高度”，“当他在感受了人之常情之后，认识到王权对人性的扭曲，人被异化为权力的附庸。”如果是这样，我们所看到的难道是在雷电交加的荒原里与命运搏斗的李尔？在莎士比亚的笔下，失去权力的李尔在叫花子般的境地中，确实复苏了被权力腐蚀的人性。然而，在白桦的笔下，勾践虽饱尝亡国之耻，如今却已复王位。为富国强兵的所作所为，只源于“取悦于民”的动机和复仇雪耻的目的，又何谈“人性的觉醒”！老农民的诘问只是触发了被压抑着的权力欲，又哪里谈得上是“认识到王权对人性的扭曲”！这部剧作所着力表达的既然是政治主

题，或者说，只是要藉勾践之身表达一种政治观念，那么，所谓“人性的觉醒”岂有容身之地！在前两场，勾践只是一个君王，说到底，他只是一个处于困境中的君王，虽然可以舍弃武将文臣前呼后拥的威仪，可以舍弃嫔妃、车辇的豪华排场，甚至可以两腿黄泥、粗麻衣襟，然而，这一切统统只是权宜之计，又何尝真正复苏为“一个人”！马克思说过：“专制制度的唯一原则就是轻视人类，使人不成其为人，而这个原则比其它很多原则好的地方，就在于它不单是一个原则，而且还是事实。”① 使人不成其为人，作为一个事实，不仅体现为勾践的人格构成，也体现为更盂这类“百姓”们的心灵构成。如果说，更盂面对形貌“异化”了的勾践发出的诘问体现了后者，那么，勾践面对诘问而触发的内心独白，也是前者的印证。我所以针对上述评论进行一番议论，旨在说明，所谓“人性觉醒”之类的意义，与此剧无关。尽管如此，如果剧作家能够沿着在第二场开辟的线路深入发掘勾践的心灵历程，这部历史剧也可能有着更大的深度。虽然勾践作为一个历史人物，不能完成“王权对人性的扭曲”、“人被异化为权力的附庸”等等理性的觉醒，但是，剧作家却可能对这一历史人物的人格构建进行人性的剖析。令人遗憾的是，白桦写这部历史剧的动机，却滞留于表达一种政治观念，而勾践只不过是传达这一观念的载体。在此之后，尽管勾践所统治的越国有了变化（富国强兵的进程），而勾践的内心却只滞留于初定的矛盾内容：一方面是为复仇雪耻必须“克己”，另一方面则是对王权种种的渴求，实质上并无发展。

在第四场，勾践面对将献给夫差的美女，旧性复发，一定要追回西施。范蠡又提醒他勿忘“亡国的耻辱”，他又克制住萌发的欲望。

---

① 马克思：《德法年鉴》，《马克思恩格斯选集》第1卷，第414页。

在第五场，勾践统领大军讨吴，出征之前，他一面激励将士的斗志，一面对文种、范蠡表白："日后如若有负于二位贤大夫，（砍断一棵小树）这棵树就是寡人。上有皇天，天日昭昭；下有后土，大地沉沉……"在第六场，讨吴大获全胜，夫差惨死。勾践面对烟尘迷漫的姑苏台，立即令文种按照吴宫规模督建，并征选吴越两国的三百美女以备享用，他"真情"地呼喊："过去了！十年的屈辱，十年的苦行，十年的等待，十年的忍气吞声。过去了！一切都成为昨日的阴云，……"得胜回朝之后，囚禁王后，赐死文种，拒见百姓，而他自己却开始了酒色的迷醉……

即使是赞赏这部剧作的评论家，也不能不指出后两场戏"有太直、太露之嫌"，而且认为："要急切地说出自己的意念，而来不及细致地熔铸艺术形象，是白桦同志创作中的一个弱点。"① 这一批评是公允的。剧作家却自辩说："我写最后两场戏里的勾践那样快就恢复了君王的本来面目，并非江郎才尽，'粗制滥造'，草草收场；这既是历史真实，又是命题使然。"如说这就是"历史的真实"只怕是未必妥贴；要说是"命题使然"，却也准确。所谓"命题"，也就是指剧作家的创作目的，这一目的既不在于忠实于"历史真实"，也不在于塑造一个处于特定历史环境中的真实的勾践，而是在于借用一段历史故事表达自己的政治观念。值得注意的是剧作家的一段自白：

我写这个戏，着力想写一个真实的勾践，历史上的勾践。他在复国后的所作所为并不是"变"，用"变"来看勾践是现代化的目光。勾践本来就是国君，国破之后，要么就是死，要么就是忍辱求生而徐图起复。"卑事夫差"，"其身亲为夫差前马"，被释回国后，"非其身之所种则不食，非其夫人之所织则不衣"。

---

① 引自《戏剧报》1983年第5期。

这是不得已而为之，他一直在克己的痛苦之中。灭吴之后，“宫女如花满春殿”是正常现象。

如说勾践是国君，乃是千真万确。如说所有国君均为勾践，却未必如此。剧作家申明要写一个“真实的勾践”，却只能是有生命的个体，而不应是一个完全符合剧作家为“国君”构想的图式。历史上“真实的勾践”究竟是什么样子，尽管有史料可供参照，但是，如把他塑造成艺术形象，却需要剧作家凭藉艺术想象去完成。历史剧作家有权按照自己的解释去塑造艺术形象，但是，他的解释却应该是以塑造有生命的个体为归宿，而不应是按照主观框定的关于“国君”的图式去翻铸。应该说，如以剧作家构想的图式为尺度，剧中的勾践并未走样，实际上，这一人物也只能被看作是这一图式的简单复现。如说剧作家写的勾践确实有“太直、太露之嫌”①，也并非只表现在六、七两场，而是贯串全剧的带有根本性的倾向。

与勾践的形象相比较，剧作家塑造的范蠡的形象，乃是同一倾向的另一种表现。这一人物是被理想化了，而对范蠡形象的理想化与勾践形象的图式化，其目的均在于借以阐明既定的政治主题。

针对范蠡而言，从他与勾践一起被释归吴开始，对勾践作为君王的本质已有清醒的认识。当文种希望勾践“得民望于永久”之时，他却认为：“一国之君能够在坎坷之后取悦于民，已经很不容易了。”在第四场，他对文种表示：“我太了解大王了，正所谓了如指掌。因为我既看见过峨冠博带的、高贵的大王，也看见过衣不遮体、骨瘦如柴的、卑贱的大王。”剧作家并没有表现范蠡这种清醒的认识从何而来，我们也可以不必追究。事实上，

① 引自《戏剧报》，1983年第9期。

他既然认识到勾践作为一个国君不变的本性，当然也就可以预见到复国后自己的命运。尽管如此，他仍然为勾践复国日夜奔忙，对外联络齐、晋、楚三国，对内为勾践广施德政、屯粮备战，可谓事必躬亲，不遗余力。究竟是热衷于“效忠”却忘记了自己的预见，还是虽未忘预见却置自己的命运于不顾？对此，也不必追究。不过，在剧作家看来，勾践的所作所为只在于“施展自己的才识胆略”，并认为这是当时的“风尚”。范蠡“自我实现”的动机固然如此坚定，却也曾为情欲所扰动，但他自己却申明：“在我身上如果把理性比做大海的话，柔情只是一颗可怜的露珠，瞬息之间即可消亡……”他与西施姑娘一见钟情，在那瞬间柔情闪露，但很快却被“理性”所克制，为实现复国大计，毫不犹豫地把西施送给夫差。如果说，勾践在亡国之耻中在克制自己的权力欲，那么，范蠡所克制的却是自己的柔情。针对后者而言，这种克制乃是“自我牺牲”，乃是“崇高”，实际上，这只是献身精神的一个烘托。讨吴获胜之时，在战争的硝烟尚未消散的姑苏台上，勾践忽然本性复发，而范蠡却立即激流勇退，要与西施一起隐身于湖光山色之中，去共享爱之柔情。在同样的环境中，勾践与范蠡的两种心境，两种选择，并非仅仅是形象塑造中的对照，而是为了从两个方面阐明一个完整的政治教训：飞鸟尽，良弓藏；狡兔死，走狗烹；敌国灭，谋臣亡。

> 吴王夫差在越军重围之中将这几句教训书之竹简射赠文种，之后，勾践把伍子胥奉夫差之命自刎所用的宝剑赐给文种，正是为了表现这条政治教训是有历史循环往复的“必然性”。在这一意义上，范蠡与文种则成为强烈的对比。前者在功成名就时匆忙地飘然遁去，故能逃脱这一逻辑；而后者虽然也预感到“有粉身碎骨的危险”，却又幻想着勾践“不会忘怀沉痛的十年”，其

归宿却是以死印证了这条逻辑。

白桦是一位诗人，他认为：古今中外的优秀剧作家都是："在舞台上写诗"，"既然是写诗，就要有作者的感情，有喜悦，有愤怒，有忧虑。"如说"感情"，这部历史剧的核心乃是抒发一种政治感情。这种感情选择勾践作为宣泄的对象，又寄托于范蠡的言行之中，同时又在范蠡与文种不同命运的强烈对比之中强化这种感情。我并不想评判剧作表现的这条政治教训是否是有历史循环往复的必然性。问题在于：在历史剧中，创作主体抒发某种政治感情的动机愈强烈、愈顽强，对历史生活观照的视野也就愈狭窄。当主体的政治感情凝定为一个简单的观念并被确立为剧作的主题时，它就会演化为限定人物行动的图式，而历史生活内在的丰富性、历史人物生命活动的内在逻辑，都会受损于这些现成的图式。在此剧中，勾践在第二场与更孟会见之初，由于更孟不肯承认他是国君而在内心激起的波澜，尽管谈不上什么"人性的觉醒"，但毕竟还是为这一历史人物的心灵活动提供了一条引线；然而，在此后几场戏里并未能沿着这条内在矛盾的线路开掘下去，而是按照既定的图式，让勾践匆忙地度过富国强兵的艰难历程，一下子跳到了胜利后的本性复发。再如范蠡，有人把他在剧中的放海归隐看作是剧作家对"道德自我完善"的抽象肯定，实际上，如果范蠡真的是在求取道德自我完善，在那种艰难的环境中，一方面"施展自己的才识胆略"求取富国强兵的前景，一方面又认识到"敌国灭，谋臣亡"这条逻辑的必然性；一方面不得不效忠于勾践，一方面对勾践的"国君"的本性又了如指掌；一方面对西施一见钟情，一方面又要把她送进夫差的淫窟……诸如此类的矛盾已可望构建起复杂的生命运动，可是，剧作家并未能充分展示这种心灵的历程。实际上，在多种矛盾闪现的关头，这一人物都是用"大海般的理性"淹没了"露珠般

的柔情”……如说这部历史剧为表现主体先定的观念确有“太直、太露之嫌”，那么，针对剧中人物而言，观念化则导致历史的具体性和内在可能性的丧失。

《吴王金戈越王剑》诞生于1983年，在这一时期，已经不再把“为政治服务”作为文艺创作普遍性的指导方针。然而，在部分剧作家中间，从50年代确定下的这条方针，仍然在桎梏着主体的思维方式。历史剧“古为今用”的原则，一旦纳入这一思维模式，或者会走入借用古代人物、事件为现实的某项政治任务进行宣传的狭窄胡同，或者会成为借用古人古事抒发个人政治感情、传达个人政治见解的主观化倾向。这两种倾向表面上是对立的，实质上却是殊途同归。主体的政治感情、个人的政治见解是否是有社会价值，是一回事；而历史剧作为一种艺术作品，它的价值并不取决于前者。这里所讨论的乃是后者。

5. 80年代的探索与困顿

80年代，中国戏剧进入多方位探索的开拓期。

在50－60年代，“为政治服务”既是发展戏剧事业的总方针，也是剧作家选取题材、确立主旨的立脚点，因而，大部分剧作曾以及时宣传党和国家的方针政策作为出发点和归宿，他们的作品也大都滞留于“宣传性”、“应时性”的层面。在文化大革命期间，这一传统被发展到极致，使戏剧成为“阶级斗争”、“政治斗争”的工具。十年“动乱”结束以后，中国戏剧充分发挥政治神经特别敏锐的特长，以“问题剧”为主潮，在1979年前后出现了一个短暂的辉煌期。这一时期创作的“问题剧”，乃是“为政治服务”这一传统的延续，其主旨均在于及时反映现实政治生活中具有普遍意义的矛盾和问题，区分正确与错误，为这些矛盾和问题指明解决的方向。在短暂的两三年之内，这类问

题剧的演出曾引起强烈的社会反响，剧本所选取的矛盾和问题是观众所关切的，由这些矛盾构成的冲突所激发的政治情感，很容易引发起共鸣。但是，到80年代初，由于社会生活重心的转移，此类问题剧所反映的矛盾和问题，有的在现实中已被解决，有的已被淡忘，观众对此类剧目的热情迅速消退，剧场原初的兴旺景象已变成“门前冷落车马稀”。观众的冷漠，在戏剧界引起了深重的危机感。在此期间，以改革开放的方针为契机，求新思变已成为一种强化的社会思潮。戏剧界也受这一强大思潮的冲击。一方面，对“文艺从属于政治”这一传统口号的否定，使戏剧艺术有可能从“宣传性”、“应时性”的桎梏下解放出来，重新确立自己的对象；另一方面，西方戏剧（包括现代派戏剧）开始大量引进，使创作主体开阔了视野，改变传统的思维模式，开始追寻戏剧作为一种艺术的独立品格。为此，中国戏剧开始了多方位的探索。一方面，有些剧作家力求挣脱“问题剧”的创作模式，特别是已不满足于对人进行“政治批判”的狭隘眼界，把着眼点转向当代人丰富、复杂、多面的精神世界；另一方面，有些剧作家、导演执著于表现形式的探索，力求突破独尊写实的传统，追寻舞台语言的表现力。或许可以说，80年代乃是中国戏剧富有活力的十年，它在艰难的探索中获取很大进步，在表现当代人的精神世界方面，出现了几部水准较高的作品。

在此十年间，历史剧创作也在探索中寻觅新路。然而，由于强加给它的多重负荷过于沉重，与取材于当代生活的剧目相比较，进步的幅度更小。

在80年代创作和演出的历史剧作品中，有几部是青年作者的手笔。对于刚刚起步的青年剧作者来说，由于人生体验以及对历史生活视野的局限，要驾驭历史题材，自然有更多的困难。可是，他们的思维更为活跃，对历史剧的创作原则和创作方法，理应较少成见，更敢于探索。在这一意义上，从他们创作的作品中

抽取一二代表，或许可以标示出这一时期历史剧求取进步的状态和问题。

1981 年，影响较大的历史剧作品有《秦王李世民》（发表于《钟山》1981 年第 1 期）和《唐太宗与魏征》（发表于《陕西戏剧》1981 年第 4 期）。前者以李世民兴兵晋阳作为剧情的开端，结束于“玄武门之变”；后者则以李世民在玄武门之变中获胜的第二天为起点，着重表现他在执政初期与魏征的关系。它们虽然出自不同剧作家的手笔，却都以李世民为主人公，在选材上首尾衔接，后者很象前者的续篇。同时，作者对历史剧“古为今用”的宗旨的理解与实践，也有某种共同性。

《秦王李世民》的作者颜海平，在大学学习期创作了这部历史剧。这部青年人的习作，在发表并由上海青年话剧团公演之后，却在戏剧界引起很大反响。该剧首演连续两个月，场场客满。从演出的效果看，它在这一时期演出的历史剧中可称是上乘之作。

颜海平写历史剧也赞同“古为今用”的宗旨，但她却有自己的解释。

> 清末政治家林则徐曾曰：“执古以绳今是为诬今，执今以绳古是为诬古”，以此推论历史剧创作，则可谓“执古以比今是为诬今，执今以附古是为诬古”。历史与现状有着复杂的内在联系。如果想以简单的比附取得借鉴，即使不失于歪曲，也易流于浅簿。从历史本身的发展中探讨规律，从历史人物的剖析中求得真理，以使今人有所领悟，有所思索，这是我在创作历史剧的实践中所抱定的宗旨。①

① 颜海平：《习作〈秦王李世民〉的一些想法》，见《剧本》，1982 年第 9 期。

试图丢弃“持今以附古”之类“影射”史剧的创作方法，力求在剖析历史人物上下功夫，从中寻求古今相通的东西。基于这一宗旨，作者用一年半的时间阅读、抄录大量史料。关于李世民的史料原本比较丰富，而且，史学界对李世民起兵晋阳，建立大唐以及执政期间的“贞观之治”，都有肯定性的定评。可是，颜海平详查史料并不是按历史功绩的线索为主人公作传，而是把戏剧情节的中心置于“玄武门之变”。对这一历史事件，有些史学家按照阶级分析的原则和方法，曾把它确认为统治阶级内部争夺权力的火拼。剧作者排除这种成见，力求对这一历史事件作出自己的解释。

《秦王李世民》从隋炀帝密令王威和高君雅斩杀唐国公李渊，李世民和刘文静杀死王、高，李渊被逼兴兵晋阳揭开序幕。在这场被简化了的斗争中，李世民凛然呼出一条真理：“天子有道，万民拥戴，奉为君王，天子无道，人人发指，弃为独夫！此乃天经地义！”这种义愤之词针对隋炀帝的暴虐无道而发，亦是李世民奋举义兵的口号，之后，在贯串全剧的李世民与李建成、李世民与李渊之间的矛盾关系中，也渗透着这条真理。

全剧结束在“玄武门之变”的硝烟之中，李世民杀死李建成、李元吉，李渊退位，李世民登基。在此之前，李世民的主要功绩是南征北战，完成了大唐一统的基业。然而，作为全剧情节的实体内容却是李唐宫廷内部的斗争。剧作家从史料中选取几个事件作为这场斗争发展的线索，裴寂诬刘文静反叛朝廷，李渊不听李世民的申诉，处死刘文静；李渊的宠妃张婕妤带他的手敕索回赏田，被李世民回绝，又激怒李渊；突厥南侵，李建成主张迁都，李世民则力主抗御，李建成反诬世民“外托御寇之名，内欲总兵权成其篡夺之谋”，李渊对世民猜嫌益甚；李建成和李元吉谋杀李世民，李渊默许；最终发展到“玄武门之变”。这些事

件多有史料根据。既使剧本的情节根据这类事件铺陈而成，构成情节的实体内容也必定蕴涵着剧作者对事件的解释。颜海平并不是把这些事件处理成所谓“统治阶级内部争夺权力的火并”，而是在斗争双方的行动中发现历史运动中的“必然力量”，在她看来，这就是所谓“民心向背”。从戏剧创作的角度说来，仅仅是认识到这种必然力量，仅仅是从上述事件的过程中表现创作主体对这种必然力量的理性认识，当然是不够的，如果剧作者只是一般地把李世民作为“有道”的化身，把李渊、李建成作为“无道”的代表，甚至用前者的胜利与后者的失败作为“民心向背”这一“必然力量”的图解，不仅难于避免历史剧创作中的概念化倾向，作为一种历史观念，也会失于简单化。剧作者沿着上述事件的时序展开矛盾关系，不仅需要构成情节的吸引力，还应发掘出事件的因果逻辑，而这种因果逻辑并不只表现于它们之间的外在联系，而应体现为行动主体深藏的动机。或者说，剧作者应该把自己对历史发展的必然力量艺术地体现于人物的心灵活动之中，体现于促使他们行动的潜在动机之中。在戏剧作品中，主体行动的动机，乃是人格的凝聚，乃是个性生命的集中体现。概言之，剧作者对历史人物行动动机的把握与表现，不仅将制约着剧作所蕴涵的历史生活的深度与广度，也将决定着历史剧作品揭示“古今相通”的内在意义的深度与广度。在这一方面，颜海平进行了艰难的探索，而这部历史剧探索的进展与局限，也都体现于此。

在《秦王李世民》中，剧作者着力于从特定时代的历史生活及主人公的个人经历中去发掘行动的动机。李世民身为唐国公李渊的次子，青年时代处于隋末乱世，目睹隋炀帝朝政昏暗导致天下大乱；在兴兵晋阳以后，作为义军统领，与将士共患难，深切体验到“民心向背”对王朝兴衰的决定性作用：“水可载舟，

亦可覆舟！”他以亡隋为鉴，坚信“民为邦本”之道，希望打起“为民行道”的旗帜，以保李氏天下万代相传，圣唐江山长治久安；他转战南北，出生入死，深知大唐江山是用将士的热血熔铸成的，因而对李渊等沉湎酒色、豪华奢侈的宫廷生活，已无法容忍。特殊的经历，凝结成一种意识、一个信念：

> 天子者，有道则人推而为主，无道则人弃而不用。
>
> 大江东流去兮，千古尽淘沙；载舟亦覆舟兮，兴亡几人察……

应该说，主人公的潜在动机，通过一系列行动表现得相当鲜明。剧作者也并不是直线地表现主人公的自觉意志，而是通过李世民在斗争失败后的痛苦，通过他与长孙夫人的情感交流，通过面对李渊的猜疑、戒备以及李建成密谋杀害等突发事变引发的内心矛盾，赋予自觉意志以浓重的感情色彩。然而，针对个人的经历而言，即使在战争动乱年代，政治斗争生涯也未必是唯一的内容；如说行动的动机乃是人格的凝聚，把潜在的动机归之为从政治生活中汲取、凝结成的政治观念，则容易对人物单线取值，导致形象的平面化。李世民以及李渊、李建成的形象塑造，均表现出这一弱点。

在有些历史剧作品中，李渊、李建成这类人物，只是李世民的陪衬，被简单化为反面形象。《秦王李世民》试图突破这种模式。剧作者注意从人物生活的历史环境、个人经历、现实地位等等方面把握行动的动机。在剧本中，李建成作为“储君”并得到李渊的器重，并非缺少才干。太子的地位，深居宫内，狭窄的天地、养尊处优的环境，束缚了他的心灵和视野，秦王的显赫战功，又威胁他继位登基的前景。剧作家在塑造这一形象时，着力

于把握环境、地位对人格的侵蚀作用。她指出："如果抛开其个人性格不论，他若能像李世民那样长期转战南北，在民间'耳闻目濡'，也许就不是今天留在史剧中的形象了。"据此，他代表的是宗亲贵戚的利益，坚守"天命当立"的封建纲常，筑成"喜酒色，游畋"之类的恶习，等等①。总之，李建成在剧本中的一切行动，概源于由生活环境、个人经历以及"储君"的地位生成的意识。可以看出，作者在这部历史剧中，对李建成形象的构思，并不是立足于对个性生命的把握，而是着力于为既定的行动及其动机（意识）寻求根据，也可以说是藉助生存环境、个人经历及现实地位，把既定的意识转化为形象。而这里所说的"意识"，也只是"天命当立"、集团利益之类的观念，由它支撑的形象，也只能是人格的抽象化。李渊的形象，大体也是如此。

李民生、杨志平合作的《唐太宗与魏征》，选择李世民登基后与魏征的关系作为情节的骨架，剧作者在80年代初创作这部历史剧，其意图在于藉助这两位古人之间的关系表明一句古训："以铜为镜，可以正衣冠；以古为镜，可以知兴衰；以人为镜，可以明得失。"如说剧中的李世民以魏征为镜从而避免了朝政失误，这部历史剧则启迪今天的观众以"古为镜"，从李世民与魏征的关系中记取某些历史经验。在创作中，作者围绕两个人物的关系选取一些事件，进行加工改造，构建成戏剧性的情节，使这些历史经验具有感性的吸引力。

在大幕打开时，"玄武门之变"的硝烟尚未散去，李世民的部下正准备逮捕魏征，作为新帝登基的祭品。魏征曾为太子李建成的谋臣，乃是李世民的政敌。李世民闯进魏府，质问魏征为已故太子出谋划策的罪行，面对罪犯不卑不亢、梗直诚挚的对答，由仇恨转为赏识。于是，他不顾重臣的反对，当机立断，收用魏

① 引自《习作〈秦王李世民〉的一些想法》，见《剧本》，1982年第9期。

征，委以重任，派他代表朝廷去宣慰山东诸州军民。这场戏的实体内容取自史料，经过加工改造，成为全剧颇有戏剧性的开端。在这里，两个主人公的关系已定性化，在关系的转折中，又为后面的情节发展留下了悬念：作为李世民收用的政敌，魏征已置身于新帝近臣的敌对、仇视之中，他在这种境况中将怎样履行自己的职责？在功臣们的眼里，魏征只不过是一个幸免于死的异己分子，对李世民委以重任已耿耿于怀，他又将怎样处理与这些功臣的关系？

魏征在"宣慰"山东的过程中，发现濮州刺史庞相寿贪污枉法的罪证。剧作者以处理这一案件为主线展开了李世民与魏征的关系。庞相寿曾跟随李世民南征北战，而且在沙场上救过他的性命。因此，魏征处理这一贪污案就变得相当复杂。对这一案件的处理过程，《资治通鉴》有简略记述。这一事件原发生于贞观三年底，剧作者把它移前为李世民登基之初，目的在于寻求李世民面对这一案件时内心矛盾的更大可能性，同时增强魏征坚持法制的更大艰巨性。因而有助于表现两个人物的精神世界。全剧的实体内容是围绕处理这一案件而展开的李、魏之间矛盾关系的历史。李世民虽是一位"从谏如流"的明君，他虽然能以"亡隋为鉴"而远佞亲良，他虽然能自觉坚持法治，但面对一个战功累累、救过自己性命的庞相寿，却又决心难定。何况，封德彝等近臣又屡屡向他发出警告：魏征作为李建成的谋臣，竟然要朝沙场老将开刀，岂不深藏祸心！于是，法与情、亲与疏、是与非的矛盾反复交错，在李世民的内心一次次掀起波澜。魏征不仅固守自己的原则：宁做"犯言直谏"的良臣，而不做"愚忠"之顺臣；同时，那种"宁为玉碎，不为瓦全"的气节，又使他不肯知难而退。魏征拒理力争，直言勘谏，使处于矛盾漩涡中心的李世民每每无法忍受，龙颜震怒，言语中的不信任，又加剧了魏征的内心矛盾，使他在感到难于"兼济"时萌发"独善"的冲动，

直至欲弃官出家。这样，在明君与谏臣的关系中，常常构建成戏剧性的场面，使全剧“以古为鉴”的主旨具有更深厚的感染力。

在漫长的中国封建社会中，每一王朝的兴衰，都有其内在的必然性。然而，确认这种必然性，也并不意味着否定个人在历史上的作用，全部历史正是由个人的行动构成的。戏剧作为一种艺术，它在进入历史生活时，总是以个别的历史人物及其活动为对象。在中国唐代历史中，作为贞观之治盛世的出现，当然包含着李世民、魏征这样的明君、良臣的个人作用。正因为如此，剧作者选取这两个历史人物作为主人公，通过他们的言行和功绩，向今人展示贞观之治这一历史年代留下的可贵经验，似乎是已经完成了“以古为鉴”的使命。而且，戏剧性情节的吸引力，人物在困境中迸发出的激情所具有的感染力，也使得这部剧作在初演时具有一定的成功度。

《秦王李世民》和《唐太宗与魏征》这两部历史剧同生于80年代初，选取它们作为“80年代的探索与困顿”的代表作，在对它们的成功度进行评述时，还可以从中感悟到一个问题：它们的作者从历史生活中选取一些人物和事件，进行加工改造，目的均在于从中揭示某种经验教训以供今人借鉴，剧作者的眼界均限定于古代的政治斗争——所谓“历史的经验和教训，也是囿于政治生活这一特殊的领域”。应该说，这一时期的历史剧作品，基本如此。这类作品由于把主人公的生活空间和心理空间滞碍在这一领域，显得狭窄而封闭；尽管剧作者力求深入人物的精神世界，也只能滞留于某种政治品格、共同意志这一层面。那么，从古代人的政治斗争生活中揭示可供今人借鉴的历史经验和教训，是否中国历史剧创作的唯一线路？对此，留在后面展开讨论。

王培公编写的《周郎拜帅》（1983年由中国人民解放军空军政治部话剧团演出，王贵导演），在对历史人物进行新的解释方

面，显得更为大胆。汉末三国鼎立、赤壁之战的历史故事，曾经被编演成很多戏曲剧目，在这类剧目中，像诸葛亮、鲁肃、周瑜等人物以及他们之间的关系，大都已形成凝定的模式。《周郎拜帅》试图打破这种模式，排除诸葛亮、鲁肃在赤壁之战中的作为，把刘、孙联合击败曹操的功绩归于周瑜一身。这种新的处理引起评论界的争议。但是，我们没有必要囿于某种历史成见以及诸多剧目既定的模式而强求于剧作家。剧作家从历史事件中选取一个特定的角度，着力于塑造周瑜这一青年将领的形象，应该说是无可厚非。剧作家改变《三国演义》及已有的戏曲剧目中对周瑜形象的处理，把他塑造成一位有政治远见、恢廓大度、雄才大略的英雄形象，这一意图也不无可取之处。如说这部历史剧并不成功，主要问题在于，剧作家对历史生活的开掘与处理，发展了历史剧创作中的一种普遍性的倾向，亦即：从主观预定的观念出发，从史料中寻找图解式的例证，或者说是把历史生活任意裁剪以符合既定观念的需要。因此，历史人物也被抽象化了。作者申明，在《周郎拜帅》中，"试图以现代话剧舞台的表现手段，和大家一道去探索中华民族古代军人的精神世界"（见《演出说明书》)。如说这种精神世界集中体现于周瑜的形象，那么，这一形象的塑造亦不成功。原因在于，探索中华民族古代军人的精神世界这一动机，却有意无意地被一种现实的政治功利目的所冲击。实际上，剧作者只是根据对现实政治需要的理解，如强调新老将帅的团结等等，并把历史人物和历史事件作为说明这一政治命题的载体。无论是年轻的大都督周瑜，还是老将程普，他们的精神世界也被净化为这一命题所限定的抽象品格。人物的精神世界是贫瘠的，而赖以支撑全剧的政治命题又是人所尽知的常理，其本身并不具有深刻性和独创性。这就成为《周郎拜帅》的致命伤。

这部剧作及演出，在表现形式上的探索也是相当大胆的，也

可以说，在历史剧的创作和演出中，这种追求是有开拓性。打破历史剧中写实一统的局面，多方面探索表现性舞台语言的潜能，这种意图相当明显突出。此剧演出之后，对编导者在形式上的探索，也有不同的评价。有人认为：

> 在舞台艺术的创造中，形式上的出新是很不容易的。因袭已久的样式，习惯了的创作方法，就像筑就的河床与堤岸。创作者偶有奇想，也往往只能突破堤岸的一角，创作之流虽然也浸润了一片新土，仍难得面面俱到，难得总体构想的和谐统一。看过空政话剧团新排演的《周郎拜帅》却使我产生了耳目一新的兴奋与喜悦。①

而评论家林克欢却另有异议，他认为：

> 《周郎拜帅》的编导者，怀着变革话剧舞台面貌的强烈愿望，依据题材的历史内容，以简洁单纯的舞台造型、夸张的形体动作、见棱见角的舞台移位，追求楚汉浪漫主义的韵味，努力探索一种典雅古拙、雄浑厚重的舞台风貌，揭示了话剧在表现历史生活方面运用新的手段的可能性。这种探索是有价值的，是值得肯定的。只可惜，这次探索过分偏重于形式方面，忽略了对思想内容的开掘，内容的贫弱妨碍了形式探索所可能获得的成就。

我更倾心于后一种评价。《周郎拜帅》创作与演出在1983年。当时，对表现形式的探索逐渐汇成一股潮流，这部历史剧也

① 引自《清奇古貌 耳目一新》，见《戏剧电影报》1983年6月26日。

是这股潮流的产物。针对中国当代戏剧创作和演出形式单一、凝固等等弱点，这出戏把形式革新引入历史剧创作，这一举措确实令人关注。然而，内在意义的浅浮、概念化，与形式求新的追求相矛盾，使新的形式亦不能充分发挥其应有的表现力。这也是诸多剧目共同的弱点。

结　语

本文对几部有代表性的历史剧作品进行再评价，亦未着力于美学的批评。实际上，本文所列举的作品，普遍缺少的正是美学精神。在90年代的前几年，新创作和演出的历史剧作品层出不穷，有些剧作家自有个人的追求，然而，美学精神的贫弱，仍然是普遍性的弱点。以此为基点，可以从中清理出很多问题，诸如创作主体观照历史生活视野及作品题材的狭窄，历史人物生存空间及心理空间的封闭，由于把“总结历史教训”这类重任强加给历史剧，使它重荷难负，步履蹒跚，等等。这类问题不仅具有普遍性，而且难于克服。如说历史剧的进步有待此类问题的解决，那么，出路又在哪里？对此，我想集中谈谈自己的看法。

30年来创作的历史剧作品，绝大部分都是以政治斗争为题材，从政治角度在历史人物身上开掘“古今相通”的东西，或直接影射，或“以古为鉴”。尽管剧中的主人公乃是文学家，从唐代诗人白居易，元代剧作家关汉卿，直到清代作家蒲松龄，等等，但作品的实体内容，也难得跨越这一空间。追求这一问题的成因，主要在于：

其一，在50－60年代，“文艺为政治服务”这一方针是具有法规性的，它制约着所有艺术门类及一切题材领域。历史剧创作一向以“古为今用”为宗旨，所谓“为用”，也必然要纳入

“为政治服务”这一规范。在80年代，“为政治服务”这一方针，在提法上已逐渐淡化，然而，在执行这一方针的过程中，创作主体已经逐渐形成一种凝固的思维模式，从选材的着眼点，处理素材的角度，到制约“古为今用”这一宗旨的功利观，都囿于这种模式之中，一时难于改变。更甚者，由这一方案引申出的种种原则作为戏剧传统的构成，已转化为一种集体无意识，它的历时性影响甚至令在戏剧观念转变时仍沉淀于某些青年剧作者的心灵，束缚手笔，难于摆脱。

其二，由于中国戏剧界长期把历史剧视为“历史教科书”，这就要求剧作家应以史学家的观念而不是以艺术家的视野选取素材、处理题材，而中国史学界又长期囿于政治史观。这就涉及更深层的问题，很值得认真研讨。

中国历史剧主要取材于漫长的封建时代，而中国封建社会的结构是以政治国家为根基，正像马克思所说，这种社会的“生活机能”和“生活条件”都是“政治的”。这种社会的性质造就成一种历史观念：把丰富多彩的社会生活看成是单一的政治生活，把复杂微妙的人与人的关系看成是单纯的政治关系，把人的有价值的行为归为政治行为。恩格斯曾经指出：“显赫的国家政治行为是历史上的决定性的东西这种观念，已经象历史记载本身一样古老了，……这种观念支配着已往的整个历史观，并且第一次为法国复辟时代的资产阶级历史学家所动摇。”① 对这种历史观的动摇，当然是一个巨大的进步。我国史学界所固守的政治史观，还没有完成这种进步。按照政治史观，能够进入正史的多是帝王将相和各种各样的政治风云人物，在正史中，他们的活动也都是政治行为，对人物的功过是非也是政治评价。正史的这种选择性，也制约着历史剧的选材。因此，使我国的历史剧的题材囿

① 《哲学的贫困》，见《马克思恩格斯选集》第4卷，第174页。

于国家政治生活和政治斗争的范围，很难超越。

如问什么是历史？历史的题材是什么？在早已分化为诸多历史学派的今天，面对这类一般性的问题，似乎很难找到共识性的答案。我们也没有必要把本文的命题转向历史学的论争。然而，有一句话是我们可以接受的，这就是："整个历史也无非是人性的不断改变而已。"（马克思语）如果我们这样认定"历史"，那么，所谓"历史的题材"，决不应限囿于国家政治生活、政治斗争、政治行为这一范围，而是要扩展到人性展现的整个舞台，或者是包括文化生活的全部领域。卡西尔说过："我们在历史学中所寻求的并不是关于外部事物的知识，而是关于我们自身的知识。""历史的实在不是事件的不变顺序而是人的内心生活。"①在这一意义上，历史学家仅仅藉助剪刀加浆糊去拼集史料，是远远不够的，他的决定性因素乃是创造性的想象力。在某种意义上，真正的历史学家应该具有诗人的精神，他们的工作，更应接近艺术家的工作。我想，当我们的历史学从狭窄的政治史观摆脱出来，把历史的题材扩展到人性的广阔领域，并能深入到历史生活的底蕴——人的内心生活，在那时，历史剧作家和历史学家才有可能在共识的基础上进行对话。在政治史观的桎梏下，把历史剧看作是"历史教科书"，对忠实于历史事件与历史人物这一原则的强调，以及把"历史真实"作为评价历史剧作品的首要尺度，等等，这些成见必定导致历史剧创作题材的狭窄，使有志于此的剧作家拥挤在一条高墙封闭的小胡同里，经常制造出"题材撞车"之类的公案。

我把"题材狭窄"看作是中国当代历史剧创作的重大问题，目的在于打破既定的框子，扩展历史剧的题材范围，决非是为历史剧作家的选材框定新的戒律，也不是要在广阔的题材范围内判

① 见卡西尔：《人论》，上海译文出版社 1985 年版，第 258、255 页。

定轻重优劣——这种判定是毫无意义的。国家政治生活，政治风云人物的政治行为，乃是历史生活的内容之一，当然也应该成为剧作家选材的对象。然而，如果剧作家把题材选定于这一领域，对作品的主人公也应该超越政治批判、道德批判这种单线取值的立场，在“内心生活”这一广阔的空间寻求历史生活的底蕴。

中国当代历史剧作品的另一致命伤，乃是人物形象的单薄、浅浮。如果这一问题的成因只在于人物行为本身的政治化，似乎并不准确。在历史生活中，政治家的政治行为所蕴涵的内心生活，也具有丰富性、多面性和复杂性。如果，剧作家对历史人物的行为执拗于是非评价，而评价的尺度又囿于政治和道德上的功过，往往会把内心生活片面化、简单化。卡西尔说过：

> 理解人类的生命力乃是历史知识的一般主题和最终目的。在历史中，我们把人的一切工作、一切业绩都看成是他的生命力的沉淀，并且想要把它们重新组成这种原初的状态——我们想要理解和感受产生它们的那种生命力。①

在这里，卡西尔阐明了历史学的主题和目的，据此，历史学家的任务并不仅在于搜集史料进行复制，而要凭藉想象力进行创造性的建构。在这一意义上，历史剧作家与历史学家的工作有同质性，不过，历史剧作家要完成这种创造性的建构可以在更广阔的空间发挥艺术的想象力，包括对事件、行为本身的虚构。在历史剧作品中，所谓“生命力”，指的是行动及其动机的完整性。如果说，剧作家应该迈过主人公的个性生命揭示人类的生命力，那么，在戏剧作品中，人的个性生命集中体现为行动的动机。剧

① 见卡西尔：《人论》，上海译文出版社1985年版，第233页。

作家选择某一人物为历史剧的主人公，他的创造性建构一般也是在这样一条线路中：把主人公生存的历史环境定性化为具体的情境，把人物置放在特定的情境之中，在情境的推动、刺激、规定之下，个性生命凝聚成动机，成为行动的驱力。如果把“历史剧”定义为取材于历史生活的戏剧作品，那么，在这一基点上，它与取材于当代生活的作品也是有同质性。如果把“历史的内在可能性”作为对历史剧的要求（本文的第一部分已经指明），那么，历史剧作品中的情境与动机，也正是体现历史内在可能性的具体环节。前面已经对历史剧的题材进行讨论，所谓戏剧作品的“题材”，也并非指历史事件的进程，还应包含着人物行动的动机。前者只能是剧作的素材，剧作家对历史生活的创造性建构，主要也在于对历史事件参与者的个性生命的创造，赋予事件以灵魂——行动的动机，把素材加工改造为题材。在罗马史上，阿克兴海战是一个重大的历史事件，有人说它是决定罗马未来命运的事件。在这场战争中，埃及女王克莉奥佩特拉在关键时刻调转船头逃跑，安东尼也丢下战士随她而去。著名的历史学家罗里罗在叙述这一事件时，强调安东尼与克莉奥佩特拉联姻的政治动机，而他们在海战中突然退却也是出于这种动机的预谋。莎士比亚在历史剧《安东尼与克莉奥佩特拉》中，却把重大的历史事件与悲剧性的爱情关系融合起来，赋予阿克兴海战中男女主人公的行动以复杂的个人动机，在战争失败之后，却把男女主人公曲折的爱情升华到和谐、辉煌的境界。

人的行动的动机，是一个极为丰富、宽广的领域，所谓“个性生命”的凝聚，所谓“生命力”的沉淀，正是指包括意识、潜意识、集体无意识等多层次的心理内涵。这是一个有待剧作家开发的空间。剧作家要深入这一空间并有新的发现，不仅需要对历史生活有深邃的认识，更要藉助对人的内心世界的锐敏的透视力以及由此而积累起的感性的库藏。中国当代历史剧人物形

象的单薄、浅浮，究其原因，恰恰在于人物行动动机的浅浮和一般化。如果把历史人物行动的动机仅仅归之为单纯的政治意识、道德意识，或者说，把丰富复杂的个性生命抽象化为某种凝定的共同意志，那么，作品的内在意义也必将滞囿于政治教育、道德教育的层面。

历史剧坚持"古为今用"的宗旨，似乎是无可厚非。如果把"古为今用"片面理解为借助古人古事向当代观众进行政治教育、道德教育，则未免失于偏狭。且不说借助历史剧进行这种教育的实际有效性很值得怀疑，说到底，这种要求离艺术的目的已是相当遥远。艺术应以人自身为对象，以人自身为目的。历史剧也是如此，卡西尔认为："艺术和历史学是我们探索人类本性的最有力的工具。"他指出，在现实世界中，我们只能依赖个人生活的资料认识人自身，这种认识只能是主观的见解，只能是人性的破镜的散乱残片，即使借助于心理学的实验方法，我们描绘主人的图画也仍然是僵滞呆板，毫无生气的，最终也只能发现"普遍的"、亦即"注重实际和社会交往的人"。他强调说："在伟大的历史和艺术作品中，我们开始在这种普通人的面具后面看见真实的、有个性的人的面貌。为了发现这种人，我们必须求助于伟大的历史学家或伟大的诗人——求助于象欧里庇得斯或莎士比亚这样的悲剧作家……历史学与诗歌乃是我们认识自我的一种研究方法，是建筑我们人类世界的一个必不可少的工具。"① 苏珊·朗格在谈到艺术"以人自身为目的"这一命题时，也曾强调这种功能，她认为：我们在现实世界中对人的观察往往是片段的方式，同时，我们的观察能力又往往由于贪欲和虚荣化为乌有；而舞台上的人则以一个充实的、细腻的整体出现在我们面前。她指出："我们对汉姆莱特精神活动的了解，甚至比对我们

① 参见《人论》，第261－262页。

自己的内心生活更了解。莎士比亚不仅为演员安排了动作，还为他们揭示了动机，这比我们在现实生活中所看到的二者的总和都更加完备。”① 如果这样理解戏剧的对象和目的，那么，历史剧作为一种特殊题材范围的戏剧，它的独立品格是不说自明的。当历史剧承担起这种功能，它自有永恒的生命力，而不会为其它东西（如政治学、伦理学、哲学等）所取代。

在卡西尔指明的意义上，历史学和历史剧担负着共同的任务。也只有在这一基点上，历史学家和历史剧作家才能面对同一命题进行平等的对话，才不致让前者只是在有无史实根据这类问题上干预后者——这种干预是毫无道理的。

当然，历史学和历史剧虽有共同的目的，但却是两种不同的方法，历史剧作家要通达这一境界，有着特殊的艰难。如说要达到对历史生活的底蕴的把握，并有独特的发现，只有站在现时代的顶峰；那么，针对剧作家而言，他写历史剧作品都是奉献给当代观众，而历史乃是人类本性的不断改变，要在这一领域有自己的发现，能够帮助当代观众从历史生活中认识人自身，就应该站在现时代人学的顶峰。如果以此为尺度，我们的历史剧要取得更大的进步，除在历史观、史剧观方面去伪存真、拨乱反正之外，更重要的还在于创作主体内在素质、内在能力的大幅提高。观念的转变，关系到主体的思维方式和观照历史生活的价值取向，这固然是重要的。没有这一转变，中国历史剧很难冲破既定的框子。然而，剧作家并非只是在观念指导下写作，艺术创作的成功度还取决于对人性的感性体验的深度与广度，取决于由此而积累起的对人的发现的库藏的丰富度。

原载《戏剧》1993 年第 4 期，1995 年第 2－3 期

① 参见《情感与形式》，第 395 页。

关于中国话剧重新“定位”的几点思考

——写在中国话剧“90周年”纪念之际

今年，戏剧界纪念中国话剧诞生“90周年”。有的戏剧史研究家已著文提出问题：标示中国话剧诞生的年限，究竟是以“春柳社”或“春阳社”的成立为起始，还是以更早的上海学生演剧活动为开端？这一争论留待学术界去研讨，本文不拟评谈。在这次纪念活动中，有一个中心话题，这就是针对话剧现状问题的重新讨论。在纪念话剧诞生的特殊时日讨论这一课题，面对即将君临的新世纪，追昔抚今，思考未来，执笔感到格外沉重。我想暂时抛开创作与演出实践中的具体问题，只就中国话剧的“定位”谈谈个人粗浅的看法，以期抛砖引玉。所谓“定位”，就是我们要在社会大变革中，也就是在“转型”期重新探求与确立戏剧在社会生活中的位置。

这一问题的提出，其必要性何在？

首先，不论“90年”还是“100年”，总之，中国话剧从无到有，从小到大，已有一个世纪左右的光荣历史了，但是发展到本世纪末，却出现了空前未有的“危机”。造成今日戏剧危机的原因多种多样，其中之一，便是中国话剧赖以存身、赖以发展的大环境发生了巨大的改变。概而括之，20世纪的中华民族肩负的历史使命是政治革命（民族革命、民主革命、社会主义革命），作为世纪的新生儿，中国主流话剧自觉地将自身的生存与发展定位在时代的大使命——政治革命中。这是不争的历史事

实，同时造就了中国20世纪主流话剧独具的本色及传统，即自觉地为政治革命服务。新中国成立之后，戏剧更是被明确定位在“意识形态”，属于上层建筑，服务于政治。直到粉碎“四人帮”，党的十一届三中全会召开，中华民族才开始肩负起新的伟大的时代使命，步入了新的历史阶段。显然，中国话剧的“传统定位”已与今天的时代“错位”了。

另外，当代戏剧正面临着从管理体制到演出机制等一系列的实际改革问题。尽管戏剧的改革目前还没真正开始，但随着我国经济体制改革全面而深入地展开，戏剧的全面改革指日可待。那么，改革什么？如何改革？这样的问题便提到议事日程上来。这当然首先是国家高级决策者所思与所为的问题，但同时也是戏剧自己所应思的问题。基于以上两点，我才提出戏剧的重新“定位”问题。重新确定戏剧在经济改革大潮中的位置，是戏剧界的战略举措。

有待彻底转变观念

——戏剧首先是作为艺术生产，还是首先作为意识形态？

很长时间以来，人们把戏剧的不景气归咎于影视的冲击，这种说法虽然有道理，但却不是主要的与深层次的原因。我们应当把戏剧放在更广阔的社会变革的大环境中来考察戏剧自身的问题。重新确定戏剧在社会生活中的位置，必定触及到许多方面的问题，但首当其冲的，是我们的思想观念。

我们目前的戏剧管理体制与设置，从50年代一直沿袭至今，与我国的国有企事业单位一样，都是计划经济下的产物，这是其一；其二，戏剧又有与国有企业不一样的特殊之处，因为我们历来将戏剧归属于上层建筑，是意识形态，因而，它的运作机制又

是按照意识形态的要求与模式而建构的。从计划经济向市场经济的转轨，是目前我国正在进行着的伟大事业，戏剧团体亦在其内，对于这一点，人们都已取得共识；但是另外一方面，把戏剧仅仅当作意识形态来看待，并运作之，对于这一点，人们却缺乏应有的反思。时至今日，戏剧界执牛耳者，仍然将戏剧仅仅视为意识形态，完全以对待意识形态的办法与方式来对待戏剧，来运作戏剧。我认为，中国当代话剧存在着种种问题，比如缺钱、缺人、缺好的剧本，等等，但其最深最大的症结恰恰出在这里。

我认为，戏剧不仅仅是意识形态，戏剧首先是艺术生产。从意识形态向艺术生产转轨，恐怕这才是当代戏剧改革的基点。当务之急要做的，就是应改变观念，解放思想。首先需要改变的，就是将戏剧仅仅视为意识形态这一根深蒂固的观念。

众所周知，中国之所以能有今天这样的大好形势，首先得力于思想观念的彻底转变。没有党的十一届三中全会，没有邓小平同志的南巡讲话，没有党的十五大，人们的思想不会被解放到今天这样的程度，思想不解放，改革大业无从进行，也就根本不会出现我国今日经济的高速增长，以及随之而来的社会的繁荣与发展。回顾新时期戏剧的历程，虽然也经历了不同阶段的戏剧观念的更新，比如80年代以来的“形式更新”、“戏剧本体的回归”、“审美的呼唤”、“情感论”等等。然而，这些思想无论正确与否，对现实的影响及作用如何，它们都是一些有关艺术理论的具体思考。无疑，这些思考是十分必要的，况且，这一领域的工作我们尚刚刚开始，尚有大量的研究工作有待着手进行。但是，正因为局限于此，所以，在戏剧新时期的20年中，我们始终没有触及甚至忽略了一个重大的问题，即，我国的戏剧体制不仅仅是计划经济的产物，而且还是意识形态化了的机制。显然，这一问题已远远超出了“艺术”的范围，十分敏感而又棘手。但是，在经济体制改革如此深入发展的今天，现实已将这一问题极其尖

锐地提交到我们的面前，想回避也回避不了。一方面，我们的戏剧界仍然沿袭传统的观念与机制；另一方面，由于改革大潮的冲击，戏剧又被卷入到经济市场之中……。然而，时至今日，无论对于这两个方面中的哪一方面，我们都没有给予应有的研究与深刻的认识，更谈不上理顺它们之间的关系。当代的中国戏剧，被时代推到了这两者构成的罅隙之中，处于盲目而被动的位置，其尴尬、其艰难，可想而知。

近一个世纪的时光，历史除了留给我们一份沉甸甸的遗产之外，还造就了一支十分庞大的从事戏剧事业的队伍，或者说是以戏剧为职业的团体与人员。如果我们敢于直面现实的话，或者尚有勇气说真话，那就不能不承认，我们的戏剧团体及从业的个人，迫于自身的生活问题，已经是在以大部分精力与时间从事“非戏剧”的营生，以“非戏剧”的方式来挣钱谋生，戏剧反倒成为许多戏剧团体的“业余”活动，附属的谋生手段。而且，尚存的“附属”还大部分奉献给了“晋京”与“评奖”。进入90年代以来，戏剧从业人员的流失（实质上的），早已是不争的事实。戏剧日益严重的“危机”困扰着真诚关心戏剧命运的人，但是这一切，却又被淹没与遮掩在声势喧阗、热闹非常的“晋京”、“评奖”及有关的评论、宣传之下……

在此，有必要指出，问题并非出在“评奖”之类的活动上，举办这些活动的本意是鼓励、推动戏剧创作与演出，原本无可厚非。毋庸讳言，作为各地的戏剧团体，之所以热衷于此类活动，是因为这些活动的确与团体的生存处境乃至个人的待遇密切相关，这同样无可厚非，同样实属应该。但是，如果我们的戏剧团体一靠“计划内拨款”讨生活，二靠“奖项”讨生活，其现状与前景之惨淡便可想而知了。那么，问题出在哪里了呢？我认为，问题出在这些活动仅仅是种“行政行为”，没有将它们建立在艺术生产这一坚实基础之上，使这类活动成为艺术生产全过程

中的有机组成部分。遗憾的是，我们还没有建立起现代化的艺术生产机制。脱离艺术生产的轨道，“评奖”之类的活动，实在说来，是“弊”大于“利”，因此，只对“上级部门”负责而忽视观众欣赏的需求，便在所难免，不足为怪了。

从计划经济向市场经济转轨，这也是戏剧改革的必由之路，但是，只有作为艺术生产，戏剧才有可能与市场接轨，这是其一；其二，我们不应忘记戏剧不是企业，不是经济实体，它不可能如同工厂、商店那样完全依照市场的经济规律来实施自身的改革。因为艺术生产自有其不同于物质生产的独立的规律，诚如马克思所指出的：“关于艺术，大家知道，它的一定的繁荣时期决不是同社会的一般发展成比例的，因而也决不是同仿佛是社会组织的骨胳的物质基础的一般发展成比例的。”这就是著名的艺术发展的“不平衡规律”。戏剧既要走入市场经济，又要保持自身的超越于市场经济的独立性，就是说，戏剧生产既要遵循市场经济的规律，又要遵循自身的艺术规律。如何依照这样的双原则来建构起我们新的戏剧生产管理体制与生产运行机制，恐怕是中国戏剧改革的方向。在这方面，我们也不妨学习借鉴国外成熟的成功的经验，结合我国的国情，建立起具有中国特色的戏剧事业。

戏剧观众的重新定位

在现代社会中，艺术（包括艺术家与艺术品）不可避免地要进入经济市场，这表现为一种必然。中世纪，甚至包括前工业化时期在内，情况就不是这样，比如我们所熟悉的人文主义时期与启蒙主义时期，那时的艺术家主要是靠教会教皇、宫廷贵族的供养为生，艺术作品也主要是应他们的需要而作，并主要是为他们而观赏。艺术家逐渐摆脱人身依附的生存方式，变成自由职业

者，靠出卖自己的作品而谋生，并逐渐形成发展起系统的、规范的、有序的艺术生产机制和艺术消费市场，这是伴随着工业化的历史进程而最终完成的。如果环顾一下我国当前的现实生活，不难发现，戏剧的一只脚已经被拖进了经济市场中，但另一只脚连同重心还停留在原处不动，大概，这正是目前我们应该下大力气研究与解决的关键问题吧？

一旦真正进入市场，唯此唯大者，就是观众。观众不买票看戏，从业者怎么生活？让我们来回顾一个当代戏剧的显著现象，即戏剧“危机”现象。从80年代初起，“危机”之声便不绝于耳，值得回味的是，直到80年代中后期，正当“探索戏剧”方兴未艾，锋头正健之时，“危机感”非但没有削弱，反而愈见增强。这种“危机感”缘何而来？是得力于戏剧界的“超前意识”，还是深邃的反思精神？我们说，都不是，真实的情况是，戏剧界的危机感是被观众“逼出来的”。从事戏剧的人都知道一个常识，即无论自我感觉如何，在演出时倘若观众厅里冷冷清清，日子就好过不了。面对面的直接的观演关系，是唯戏剧才独具的，这既是戏剧艺术的独特魅力所在，也是导致戏剧最早出现危机的原因所在。试想，小说家、诗人与他们的读者之间的关系，是通过“书”这一中介实现的；电影观众在影院所观赏的，只是摄录在胶片上的影像；电视与观众之间的中介环节更多……。而戏剧偏偏没有这些中介，在剧场中，演员与观众是现场的直接交流。观众的多与少，对演出是否喜欢，都直接了当地从观众厅反馈到舞台上，并无中介的缓冲。正是观众的流失与冷落，使得戏剧界在自己春风得意之时，便不得不感受到秋风的萧瑟之苦。但在80年代，这种“危机感”曾经是戏剧多方位探索的驱动力，促进了当代“探索戏剧”的发展；进入90年代，境况更为严峻，除了观众的流失外，戏剧的从业人员也开始大量流失，人们不再像以前那样满腔热情地去拯救戏剧，而是忙着

“自救”，自谋戏剧之外的出路，反倒闭口不提“危机”。对比80年代，90年代可谓一弱一强，即，戏剧的“探索”势头大大减弱，甚至基本停滞；而“评奖”活动及各种“……节”却很兴旺。可以说，当前的戏剧现象纷呈，并不冷清，然而，除了观众，什么构成因素都不缺少。不能不指出，我国的很大一部分戏剧团体，我们的很多戏剧活动，在运作中，的的确确将观众抛在了一边，从一开始就没以演出为目的，压根就没想着让观众看。造成这种状态，并非是戏剧界不懂得观众的重要，也不是不想为观众演出，实出于无奈。不得不承认，若要改变这一现状，亦非朝夕之功所能奏效。但是，在观众问题上，我们仍然有一个转变观念的问题，这是我们不受条件限制便能做到的，也是应该做到的。即，观演关系的思想观念必须来一次彻底的改变。即从“教育与被教育”的关系转轨到“艺术生产者与艺术消费者”的关系。

在过去的一段时间内（例如在50—60年代），剧院与观众之间，曾经是“教育者”与“被教育”的关系，那时的观众非但不反感，而且是自觉自愿地到剧场来接受教育，凡是过来人都还记得《千万不要忘记》、《年青的一代》等上演的盛况。与此相适应的演出机制则是只管政治效益不问经济效益的机制。在今天，观众已经改变了，他们肯进剧场看戏，只是作为一名艺术的消费者，他们不再接受耳提面命式的“说教”。这种改变正是始于80年代初，随着经济改革的深入发展而日益强化。这就是说，传统的观演关系实际上早已悄悄地瓦解了，而新的观演关系尚未建立起来。戏剧作为意识形态，观众则是受教育者；而在戏剧艺术生产的流程中，观众是艺术生产的消费者；当观众仅仅以受教育的身分成为戏剧的接受对象时，我们大可不必考虑观众的需求，戏剧确定用什么思想、什么精神去影响观众，这才是第一位的；当观众以消费者的身分出现在戏剧面前时，戏剧生产主体就

必须视观众为上帝，也就是说，它必须以满足观众的需求为目的。

针对当代中国观众的需求而言，至少有两点值得认真思考。其一，作为戏剧艺术的生产者，往往低估了当代观众的欣赏品味。正如中国的足球，踢球的水平远未能冲出亚洲，而球迷的眼光却已冲进了世界。戏剧观众虽然很少有机会欣赏国外高水准的戏剧演出，然而，出版物、名著、电影、电视、录像带、影碟等等，都使得观众大开眼界，促使欣赏品味在不断提高。在某种意义上，处于信息时代的当代观众，是被世界艺术造就着。不妨设想一下，倘若中国的球迷从来没有观看过什么“世界杯决赛”、什么“意大利甲级联赛”、什么“英格兰超级联赛”等世界一流赛事，观赏过超级巨星的风采，那么，目前的中国足球甲A联赛，足已令中国球迷大饱眼福，心满意足的了。当然，与足球赛事相比较，世界艺术生产的情况要复杂得多，现代传媒给中国观众提供的欣赏对象，也是良莠不齐，为观众不满者也不乏其例。尽管如此，那些好的、受到观众欢迎的艺术作品，也为观众提供了一种比较值，在比较中提高了对国产新剧目水准、品位的潜在要求。如果剧院提供给当代观众的剧目低于这种要求，观众怎会买票看戏？事实上，近几年间上演的剧目，无论是剧本、导演艺术还是表演艺术，其总体水平并不高，仅就某些被评论界普遍肯定的剧目而言，甚至也没有超越80年代探索戏剧已经达到的水准。

其二，当代社会中文化消费的方式和品种日益增多，买票进剧场看戏，只是众多可供选择的消费样式之一，观众的分流，这是好事，从中可以看到我国娱乐业与演出市场的日益发达与繁荣。那么，戏剧自身有没有压倒群芳的强大魅力，使其能够争得一部分消费者？人们常说，戏剧最强劲的竞争对手是电视剧，面对电视剧的挑战，戏剧对观众的吸引力，必须达到这样的强度：

使得观众肯于离开舒适的沙发而走向剧场。质言之，戏剧必须满足电视剧所无法满足观众的东西，这就是演员与观众之间的现场交流，或者说，是观众的现场参与感。这恰恰是戏剧的优长所在。为此，在80年代戏剧探索中，有些剧目的演出方式曾努力强化观众的参与感。这一方位的探索，从一开始，便显得疲软无力。问题在于，如果观众现场参与所获得的并非是强化审美愉悦，而是被迫聆听强制的说教，或者，少数人的直接参与只是干扰多数观众正常的欣赏，那么，观众丧失参与的兴趣，则是正常的。从本质上讲，舞台与观众厅交流的通道，乃是一条深层情感的流程；观众的现场参与，是深层情感的参与。这又类似于球迷之于足球的关系。所谓球迷，对足球的要求不外乎两点：一是观赏，二是现场参与，二者缺一不可。成千上万的人聚集在一处，高水准的赛事与大激情的投入相结合而产生的迷狂感，是足球的魅力所在。同理，戏剧如能把观众从电视机旁请到剧场里来，所凭借的，乃是剧目的品位，是多样化的形式，以及情感内容的深度，使"直接交流"的通道流淌着强劲的生命活力。据不完全统计，中央电视台、北京电视台（包括有线台）在1997年播出的电视剧，就有8000多集，而北京地区的电视观众还可以直接收看部分省市台的节目，加以受到欢迎的栏目，这一切，使得戏剧观众对剧目的要求更为苛刻。而在当前舞台上演出的一些剧目，却滞留于一般的水准，人物形象的情感深度不能超越好的电视剧，有的甚至比观众在实际生活中体验到的还要浮浅，这种戏剧现状如若不出现危机，反倒不可理喻了。

目前，有的戏剧演出团体在剧目演出的宣传及运作方式上，已有与市场接轨的举措，而且也有成效。然而，在我看来，如果舆论宣传、新闻"炒作"等商业化运作不以剧目本身的品位为基础，并不利于戏剧事业的健康发展。在这方面，我认为中国芭蕾舞团与中国国家交响乐团的成功经验值得我们借鉴。相对于话

剧，芭蕾舞与交响乐更属于少数人的艺术，但这些年来，它们的观众非但没有减少，而且大大增加，取得令人瞩目的社会效益和经济效益。在诸多的经验中，有一条经验尤其值得当代话剧引为深思与反省的：这就是，它们是以“精品”来吸引观众和培养观众的。而我们的当代话剧，面对观众，缺少的恰恰是“精品”意识。正是在这一意义上，我们说，当代话剧的生产者滞后于观众。

上面我们说过，戏剧既要步入市场，又要超越市场保持自身的艺术独立性。乍看之下，市场规律与艺术规律非但风马牛不相及，简直相互敌对，而这正是我们的许多人所为之担忧的。但如果我们做一些必要的研究的话，就会知晓，能够化解二者矛盾的关键因素是观众。马克思说过：“消费本身作为动力是靠对象作媒介的。”这句话的意思是说，消费是促进生产的动力，而这一动力是靠消费者（就是消费对象）来提供的。他还说，“艺术对象创造出懂得艺术的能够欣赏美的大众”，这是一方面，另一方面，“生产不仅为主体生产对象，而且也为对象生产主体”，马克思指出艺术生产的“双向创造”，美的艺术创造出能够欣赏美的艺术消费者，反过来，这样的消费者迫使生产者也必须创造美的艺术。当然，我们并不排除消费者的复杂性，市场的复杂性。低级趣味的存在，市场迎合低级趣味，都在所难免，创新的艺术家与艺术品暂时不被人们接受，也是常有的事，但这些，都是我们可以用立法等手段加以解决的。放眼看一看“纯”物质的商品世界，不难发现，商家的“名牌”（品牌）意识就是戏剧界的“精品”意识，而且，艺术（审美）性愈益成为各种商品不可或缺的构成因素，其根本原因，就是因为这是广大消费者日益增强的要求。从这一非艺术生产的实例中，我们更加明晰，以艺术消费者为中介的双向选择与双向创造，是艺术生产市场的调控规律。我曾听说一些港台的导演到大陆考察后，很惊异于一个现

象，即内地导演之间的水平居然如此悬殊，而且差的与好的都一样地“活”；我还曾问过从内地到香港的一位著名编剧，香港的演出市场是否也漫天侃价？她说不是的，价格市场是规范的，大家都照规矩办事。我想，市场经济中铁的法则就是“优胜劣汰”，大概正是“优胜劣汰”保证了艺术的“双向创造”。

戏剧历史使命的重新定位

于中国话剧90周年纪念之际话“眼前”，其“纪念”本身就给人以挥之不去的强烈的历史感与使命感，它比任何场景都让我们更为强烈地意识到，所谓“当前”、“眼下”，不过是联结过去与未来的转瞬即逝的中介。恩斯特·卡西尔说：“人如果不意识到他现在的状况和他过去的局限，他就不可能塑造未来的形式。”邓小平同志和以江泽民主席为首的党中央，不断地引导我们转变观念，解放思想，其作用非常深远，他们把我们从偏见、狭隘、无知、盲目的迷误与局限中解放出来，引导到了一个极高的境界，即“时代——人类”的历史高度。面向未来，我们不能不思索戏剧的历史使命。今天，中华民族在进行着伟大的史无前例的经济改革与经济建设，与之同时，真正意义上的文化革命与文化建设也已提交到我们民族面前。过去，当政治充斥一切时，戏剧始终被放在为政治服务的位置上，当经济建设变为全国人民最主要的任务时，戏剧是否该转过来为经济改革与建设服务呢？这在许多人的心目中是肯定的，不言而喻的，天经地义的。在实际上，也是这样做的。我认为，这只是戏剧的一种使命与作用，而且是属于外在的、功利的、短视的作为。我们不妨设想一下，若干年后，当我们民族成为经济巨人之时，在其之侧却跪着

文化侏儒，到那时，我们该做何感想呢？问题不在于究竟是该为政治服务还是该为经济服务，因为不管为谁服务，都将戏剧置于从属的地位，而丧失掉自身独立的地位。

当年，马克思面对德国的革命任务时，他是这样说的：“试问，德国能不能实现一个原则的高度的实践，即实现一个不但能把德国提高到现代各国的现有水平，而且提高到这些国家即将达到的人的高度的革命呢？”我想，在中国戏剧既往的视界与语境中，只有马克思所说的前一项任务，而失却后一项使命。“提高到现代各国的现有水平”这一使命无疑要由经济—政治来承担，而“达到人的高度的革命”这一使命却要由文化（狭义的）来承担。而戏剧是文化的组成部分，不是经济—政治的组成部分，这是常识性的问题。因此戏剧自有其不同于经济与政治的独特的使命与作用。这就是它参与着文化的重新建构的伟大任务。戏剧作为一门艺术，必将触及并重新塑造着的是人的感觉方式与构成、人的情感方式与构成，也就是参与着以价值体系为核心的人格与素质的重建，以此达到对人的全面的人格与素质能力的培养教育，质言之，艺术生产说到底，实际上是对人自身的生产与再生产。

如果中国戏剧能够将自己摆放在这一时空的高度，那么，一些重要的问题，诸如“戏剧与生活”的关系问题，“戏剧贴近现实”等，将会呈现与过去不同的别一番天地景象。我们才将有可能克服“急功近利”的痼疾，超越以往对生活浅层面的皮象表现，而将我们民族深层的生命历程表现出来。一部戏剧史，绝对不应是一部民族生活的大事记与年表，她应是民族性格、内在生命历史的丰碑。

以上的思考，出自于我对一个世纪的中国话剧历史的沉思，出自于对现状的考察，以及面对下一个世纪中国话剧的可能性的

期待。我想，中国话剧并未衰老，她必将重现辉煌。不过，这需要我们付出百倍的努力。观念的转变应是前提条件，这种反思可能是痛苦的，因为重新构建需要付出代价，但是，没有这种转变，没有深刻的反思，也就不会有未来的辉煌。对戏剧事业总体来说，是如此，对戏剧从业者个人来说，也是如此。

[该文是“纪念中国话剧九十周年”大会上的发言稿。后收入《剧本》1998年第3期及同年的《中国戏剧》。]

《死无葬身之地》对剧本创作的启示

在多种艺术样式和娱乐方式竞争日益激烈的文化市场中，话剧是否还具有足够的魅力，吸引普通观众重聚剧场？为此，国家剧院应该做些什么？这依然是戏剧界普遍忧虑、关注的问题。最近，中央实验话剧院演出的名剧《死无葬身之地》，对这些问题提交了一份令人鼓舞的答案。这出戏连演数十场，场场爆满，观众交口称赞，忧心话剧命运者也从中获得了重要的启示。

针对中国戏剧的总体而言，戏剧观众的流失与演出剧目水准的下降，有着因果关系。近两三年间，好的剧本太少了。据说，有的剧院为求取好的剧本，不惜重金邀购，却是“踏破铁鞋无觅处”。为了有戏可演，只有不得已求其次。选者已是降格以求，连导演和演员都不满意，勉强演出，又岂能受到观众欢迎！特别值得重视的是，有的国家剧院由于选择演出剧目屡屡不当，过去曾经拥有的观众群已在流失，剧院的声誉也受到威胁。在某种意义上，剧院与厂家有相似之处，它的形象依赖“名牌”产品建立起的信誉。产品降格，“名牌”已名存实亡，岂能不引发信誉危机！如果说国家剧院更需要高品位的剧本，那么，在国产佳作难寻的情况下，又该怎么办？《死无葬身之地》演出的成功，提供了一个可供借鉴的答案。

对此，我想简括谈谈剧本。

《死无葬身之地》的作者萨特，是法国现代著名的哲学家、剧作家。他一生创作的剧本有十多部，大都享有世界声誉。但

是，我国对他的剧作却了解不深。作为一位存在主义哲学家，他的剧本自然会通过不同方式体现某种存在主义哲学观念。据此，有人认为，他的剧本乃是其哲学思想的形象图解。如果这样，这些剧本会由于缺少戏剧作品的审美价值，对中国当代的普通观众产生不了艺术的吸引力。对《死无葬身之地》，甚至连萨特本人也自认为“是一个不成功的剧本”。他说过：在这部剧作中，“受害者的命运完全是预先决定了的，谁都不会设想他们会招供，因此没有悬念，这是今天人们常用的词。”在戏剧作品中，没有悬念就没有艺术的吸引力，这是人所尽知的常识。事实上，不仅人们对萨特剧本的总体性误解乃是一种偏见，而且，萨特本人的说法也未必准确。

萨特把自己的剧作命名为“情境剧”。所谓“情境剧”，自然是更强调“情境”在戏剧本体构成中的地位和作用。正如他所指出的：“只有求得各类观众的统一才成其为戏剧，因此必须找到普遍的情境，即所有人的共同情境。迫使人物陷入这种普遍的极端的情境……于是他们在选择出路的同时选择了自己。”“如果人确实在一定的处境下是自由的，并在这种身不由己的处境下自己选择自己，那么在戏剧中就应当表现人类普遍的情境以及在这种情境下自我选择的自由。”萨特“情境剧”的理论固然与存在主义哲学概念有内在联系，诸如“自由”、“选择”等等，然而，它却指明了戏剧本体的一个层面，既要为人物营造特定的、具有普遍吸引力和情感张力的情境，使其通过在情境中的选择完成人格的实现。对剧作家说来，为人物营造各种情境的能力固然重要，但同样重要的则是真正把握人物在情境中的行为逻辑及情感流程，这就需要具有人性体验的深度与广度。在这些方面，萨特作为剧作家堪称大师。基于此，他的剧作虽有哲理的深刻性，却又未囿于哲学观念的形象图解，而是能把戏剧艺术的吸引力与人物形象的感性丰富性融为一体，具有很高的审美品位。

《死无葬身之地》可称为“情境剧”的代表作。

在这部剧作中，五位抵抗战士被置于一个“极端”的情境中：他们被俘后面临民团的逐一拷问，而审问者的目的并不仅在于迫使受审者招供，而是要证明抵抗战士也像他们那样贪生怕死，以求取心理的满足，为此，对受审者的逼压、摧残则无所不用其极；民团逼使受审者供认的内容是抵抗运动领导人若望的去处，对此，受审者并不知晓——这使他们选择行为的价值感显得更为复杂；很快，若望被捕并与五位抵抗战士同关一室，但民团尚不知他的身分，而五位受审者与他的关系是复杂的……情境的这些构成因素，不仅使他们在酷刑考验中“自己选择自己”，而且也为深刻表现各自隐秘、复杂的灵魂提供了坚实的基础。如果说受审者的命运已无悬念，那么，每位抵抗战士在极限情境中的心理流向，不仅能构成悬念，而且这种内在于情境的悬念更具有情感的张力。此剧情节的重心并非在于各个的选择行为及其结局（像我国很多表现革命者被捕后坚持斗争的情节模式），而是着力表现在敌人拷打之前、之中、之后，各自所经历的灵魂自我拷问，以及相互间的灵魂拷问。在欣赏这部作品中，我们自然会从中得到某些哲学观念的启示，诸如“人的自由”、“人的选择”、“人的尊严”、“人的价值”等等，但是这些哲理的启示并非是简单的说教，而都由形象表现。在这出戏里，人物之间的相互沟通、相互交流，已经深入到人性最隐秘、最深层的角落，也是人类本性中最具有普遍性的内容。因此，当我们跟随剧中人物进入那种极限的情境之中时，剧中人物的行动和心路历程，伴随着情境的张力，时时掀起情感的惊涛骇浪，使我们在感同身受的体验中经历一次灵魂的洗礼。

针对中国普通观众而言，类似革命者被捕后在严刑拷问之中坚持斗争之类的题材并不生疏。有些剧目对革命者在严酷情境中英雄主义精神的强化表现，也常常凝聚成一种激情，感染观众、

教育观众。但是，相比较而言，这部剧作所提供的情感体验的潜在空间，则更为广阔、层面更多，在惯常的对英雄主义的体验之外，又寄寓着更深邃的、更丰富的人性内容。当代观众在这方面的欣赏要求正在日益提高，而当前我们的剧作所提供的体验的空间，一般显得狭小、浮浅，我们的戏剧创作还远远落后于时代与观众的需求。

在缺少好剧本的情况下，剧院能演什么？西方戏剧已有两千多年的历史，中国话剧刚刚度过它的 90 诞辰，在中外戏剧史上留下的名剧何止成百上千，有很多已是常演不衰。这是一个可供选择的广大空间。由于种种原因，并非任何一部名剧都适合在今天的中国演出。选择也是一个难题。选择是否得当，取决于选者的眼光和能力。《死无葬身之地》的演出能获得成功，至少说明剧院的执导者和决策者，具备这种眼光和能力。

这是从《死无葬身之地》的演出获得的一点启示。

原载《中国戏剧》1998 年第 7 期

新时期戏剧艺术论·导论

本书以“中国新时期戏剧艺术”为研讨的对象。所谓“新时期”，主要指20世纪70年代末到90年代这二十年的时间。“戏剧艺术”，则专指“话剧艺术”，包括话剧创作、导演及表演艺术、舞台美术及理论批评。

当我们着手写这本书时，中国戏剧正处于困境之中。剧本创作的数量下降，演出剧目甚少，屈指可数的演出剧目又苦于没有观众。为了给困境中的中国戏剧注入“激素”使之显示出一点活力，文化领导部门、各级剧协坚持着多项评奖、调演活动，却又难治痼疾，票房仍不景气。人们不禁要问，中国戏剧（话剧）的历史尚不足一个世纪，难道它已是未老先衰？难道它只能寿终正寝？而我们所能做的仅止于悼词中罗列几条致死的原因，诸如电视剧争走了观众、商品经济大潮的冲击以及自身的心力衰竭，等等！如果是这样，我们也不会在教学工作繁忙的状况下确立起写这本书的共同意志。事实上，我们至今仍固守着一个执拗的希望：中国戏剧终能医治自己的病症，强化自身的体能，并抵御住电视剧的竞争和各种思潮的冲击，尽快走出困境，能为中国当代观众所接受。我们坚信，这乃是戏剧界同仁共存的希望。

尽管预想未来，竟是一片迷茫。但是，我们懂得：人最重要的课题就是认识自我。针对新时期戏剧而言，我们都是亲身参与者。近二十年来，中国剧坛的每一次风雨，每一次进步，每一次困境，每一次危机，都曾牵动我们的心，或欢欣鼓舞，或迷惘焦

虑，或伏案沉思，或投身奋进。正因为如此，在回顾这近二十年曲折艰难的路程时，难免蔽帚自珍，特别重视那些许的进步，却难于直面自身的弊端。然而，正如恩斯特·卡西尔在《人论》中所说："人如果不意识到他现在的状况和他过去的局限，他就不可能塑造未来的形式。"为求取进步而勇于直面过去，正视自身的局限，乃是时代的呼唤。从70年代后期开始，那场史无前例的浩劫结束之后，中华民族已经迈进一个新的历史时期，她不仅要迅速改变经济落后的窘迫局面，而且应该创造出无愧于这个民族，无愧于这个时代的文学艺术，以改变精神贫困的畸形状态。倘若这一时代的呼唤竟然落空，岂不是一代剧人的悲剧！

编写"新时期戏剧艺术论"的宗旨就在于：认识过去的局限，直面目前的处境，探索通向未来之路。

回顾新时期戏剧走过的路程，一个总体性的形象是：在艰难的探索中求取进步，而前进之路却是曲折的。探索的艰难，进步的曲折，既源于外在的风风雨雨，又受制于主体的孱弱，而后者则是根本之所在。

这条曲折之路，可以划分为三个阶段：

第一阶段：1976－1980年

1976年乃是中国历史上永远值得纪念的年头。持续十年的政治大动乱宣告结束，在无产阶级文化大革命中处于休眠状态的中国话剧，骤然复苏，以它特有的机制，超凡的政治敏感，在适应国家政治形势的要求下，一下子冲到百花阵的前列，开创了一个短暂的辉煌期。这一阶段的剧目以"问题剧"为主潮，主要有《未来在召唤》（赵梓雄编剧，中央实验话剧院演出）、《救救她》（赵国庆编剧，长春话剧院演出）、《权与法》（邢益勋编剧，中国青年艺术剧院演出）、《血，总是热的》（宗福先等编剧，上海市总工会工人文化宫演出）、《报春花》（崔德志编剧，辽宁人民艺术剧院演出）、《灰色王国的黎明》（中杰英编剧，中

央实验话剧院演出）等，它们均以现实的政治斗争为题材，从中提出具有普遍意义的现实问题（政治问题），并通过正面人物的主张和斗争指明解决问题的方向。在这一意义上，它们是50-60年代“为政治服务”这一传统的延续，也可以说是中国现代戏剧所创立的“战斗传统”的继承。

然而，在1980年，以观众对“问题剧”的冷落为契机，宣告这一短暂辉煌期的结束。

第二阶段：1980-1988年

这是中国新时期戏剧最可宝贵的探索期。

1979年，中国共产党十一届三中全会推出改革、开放的路线，标示着中国社会进入新的历史时期。在这条路线的导引下，求新思变成为一股强大的社会思潮。这股思潮波及政治、经济以及文化艺术等各个领域，成为求取发展的动力。在进入80年代时，中国戏剧已陷入困境，以“问题剧”为主潮的短暂繁荣期宣告结束，观众对演出剧目的冷漠，引发戏剧界有志之士开始对自身的传统的反思，一场戏剧的革新运动全面展开。在实践中，这场革新运动朝向两条不同的线路：一条线路偏重于形式革新，而另一条则是以人的本体观为中心的对作品内在意义的探索。这两条线路都有代表性的剧目：前者以《屋外有热流》（1980年）为起点，继之有《绝对信号》（1982年）、《车站》（1983年）、《街上流行红裙子》（1984年）、《一个死者对生者的访问》（1985年）、《野人》（1985年）、《WM（我们）》（1985年）等，这些剧目在结构形式、表现方式和表现手法等方面，广泛借鉴西方现代戏剧中的象征主义、表现主义以及荒诞派的新的经验，从编剧、导演、舞台艺术等方面进行广泛的实验性探索，对舞台艺术的表现潜能有开拓性的贡献；如果说中国戏剧在80年代的革新运动，是改革开放大潮激起的浪花，那么，它并非仅仅体现为外在形式的求新，与此相并行的另一条线路，则是由人的本体观

的变化导致对作品内在意义的突破，其代表性剧目则有《红白喜事》（1984年）、《黑色的石头》（1986年）等等。这些剧目虽然在外在形式上坚守写实风格，但是，编导者却试图摆脱政治批判、道德批判的价值取向，力求在情感的宽阔领域探求社会变革的底蕴。这类剧目也可以视为从“问题剧”向“社会剧”的进步。

两条探索之路的区分，只是在各有侧重的意义上相对而言，从总体上说，中国戏剧欲求稳步、扎实的发展，正有待于这两条线路的融合，因为，真正的戏剧作品所要求的正是外在形式与内在意义的融合统一，正是这两者的统一，才构成戏剧作为一种艺术的完整的、独立的品格。在86年以后，这两条线路的探索，已结出丰硕的果实，它们是《狗儿爷涅槃》（1986年）、《洒满月光的荒原》（1987年）、《桑树坪纪事》（1988年）、《大荒野》（1990年）等等，这些作品的风格形态各有特点，各自虽有弱点，但却以其外在形式和内在意义的统一，标志着新时期戏剧已经达到比较高的水准。

伴随着戏剧革新运动在实践中的进展，戏剧理论批评在80年代也显得相当活跃。一大批理论专著和论文相继出版或发表，关于戏剧观念问题的研讨与争鸣，触及到的历史与现状问题十分宽泛，诸如追寻戏剧困境的成因，对传统的反思，戏剧形式革新的意义，关于戏剧中“人学”的深化，对戏剧中庸俗社会学的批判，对戏剧的现状与走向的剖析等等。这一领域的研讨与争鸣，不仅标示着戏剧理论自身的建设，也强化了理论批评对艺术实践的指导作用。

第三阶段：80年代末－90年代

在80年代末，由于种种原因，戏剧革新运动的势头减弱。由于“问题剧”失宠而失掉观众的危机感，戏剧革新运动曾使之大大缓解。然而，在80年代末，戏剧又重现困境，更严峻的问题是：商品经济的大潮把戏剧卷入文化市场的大门，然而，中

国戏剧以“教育——宣传”为根基建构的原有机制，使之难于适应新的形势的要求，危机大大强化。在80年代的前几年，戏剧的革新运动曾造就出几部上佳之作；然而，欲使戏剧艺术能够抵御住风风雨雨的侵扰，必须继续推进戏剧的革新运动，巩固成果，以健壮自己的肌体；同时，面对商品经济大潮的冲击，戏剧团体的管理体制、戏剧的演出方式以及它自身固有的机制，都有待进行改造。这一切，都要假以时日。而现实中更流行的，则是各级文化领导部门和专业性的群众团体，筹集资金组织晋京演出，举行诸多名目的评奖活动，这些举措，正面效应与负面效应共生，于解决观众流失这一根本问题并无裨益。在体制改革已势在必行的情况下，在90年代初中国剧坛出现了一个新的现象，个人的、群体性的独立制作人开始崭露头角，他们试图以一种新的演出方式寻求戏剧的出路。与此同时，以求生存为目的的小剧场演出，此起彼伏，竞存求荣。

不管戏剧团体的管理体制、戏剧演出的运行机制发生怎样的变化，演出剧目的建设，毕竟是关系到戏剧艺术发展的关键性问题，从剧本创作、导演艺术、表演艺术到舞台美术，这些关系到剧目水准的综合实力，都有待提高，而作为“一剧之本”的剧本创作，自然是其中的首要问题。在20世纪将要结束的时候，这一问题仍然在困扰着中国剧坛。

在对新时期戏剧发展进程中的三个阶段进行简述之后，有必要对影响剧目建设的重要问题，进行总体性的讨论。问题甚多，择其要者有二：一、为传统与借鉴的问题，二、为戏剧与观众的问题，分别阐述如下。

关于传统与借鉴

新时期戏剧，无论是在剧本创作、导表演艺术及舞台美术的

实践中，还是在理论研究及论争之中，都时时可见一个幽灵出没，它的名字就叫“传统”。所谓“中国话剧的传统”，它或者作为剧作家、导演、演员、舞台美术家自觉追求或否定的对象，或者作为一种内驱力，制约着创作的方向。如对中西戏剧进行比较性观照，尽管中国戏剧（话剧）只有近百年的历史，较之西方戏剧要短得多，而且，它本身也是西方戏剧引入结出的果实，但是，中国戏剧对自身传统的强调与自足，却显得格外突出。在80年代，中国戏剧在改革、开放的社会大潮的冲击下，为求取进步而进行多方位的探索，在这一进程中，“传统”的重压往往导致步履蹒跚，有时甚至成为停步回转的路标。据此，在进入新时期戏剧这一研究对象时，我们面对的一个统领性的命题，正是对传统的剖析。

那么，我们究竟应该怎样理解中国戏剧的传统？为回答这一问题，进行简括的历史的回顾和反思，是完全必要的。

中国话剧原来是欧洲戏剧引入中国的生成物。如果说20世纪20年代是中国话剧的成型期，那么，在这一时期，多种流派的此起彼伏乃是欧洲戏剧的总体格局。中国话剧的生成，起始于对欧洲戏剧的介绍与借鉴，中国文化界、戏剧界对欧洲戏剧的观照，视野较为开阔。自19世纪末至20世纪20年代先后登场的诸多流派，如象征主义、表现主义、未来主义以及唯美主义等等，都成为介绍的对象。这一时期著名的戏剧理论家宋春舫认为，我国文学欲“博得世界的荣名”，必先具有“世界的眼光”，故应该介绍“现代文学作品”。基于这一立场，他耗费很多精力介绍象征主义、未来主义及表现主义的戏剧主张和作家、作品；同时，他又认为，为使中国观众能接受这种戏剧形式，应该借鉴斯克利布的“佳构剧”。沈雁冰也曾是现代派戏剧的热心介绍者，他把这些流派统称为“新浪漫主义”，他认为：新浪漫主义可补救写实主义的“丰肉弱灵”、“全批评而不指引”及“不见

恶中有善”等等缺陷，可以说是“非反动而为进化”。也就在20年代，有一些剧作者曾经对唯美主义、象征主义、表现主义分别进行探索性实践，而且造就出像田汉这样成果卓著的剧作家。他在20年代的诸多作品，被戏剧史研究家称为“唯美主义”、“象征主义”或归属于“新浪漫主义”。从艺术成就的角度而言，田汉的早期剧作代表着中国戏剧文学的最高水准。

尽管这一时期对西方现代戏剧的介绍，视野相当开阔，创作实践中的借鉴也是多方位的，然而，中国新文化运动的主将欲把欧洲戏剧引入中国，却源于一个明确的动机：欲改革社会而需要建设新的戏剧，这种戏剧必须与时代的需要相适应。这一动机制约着选择行为，在现代戏剧的诸多流派中，他们特别推崇“写实主义”，为此，易卜生被尊为偶像。针对易卜生而言，他原本是一位包容多种流派的剧作家，诸如早期的传奇剧、浪漫剧，中期的社会问题剧，晚期的象征主义色彩浓重的作品等等，其创作道路相当广阔，后世的不少流派的剧作家都曾受到他的影响。然而，中国新文化运动的主将们介绍易卜生，对他的作品也经过一番选择。正如鲁迅所说：“何以大家偏要Ibsen来呢？……因为要建设西洋式的新剧，要高扬戏剧到真的文学底地位，要以白话来兴散文剧。还有，因为事已亟矣，便只好以实例来刺激天下读书人的直感；这自然都是确当的。但我想，也还因为Ibsen敢于攻击社会，敢于独战多数。但那时的介绍者，恐怕颇有以孤军而被包围于旧垒中之感的罢……。”这种共感生成于一种特殊的社会环境与政治生活，自然也制约着选择的角度。胡适申明：“我们注意的易卜生并不是艺术家的易卜生，乃是社会改革家的易卜生。”不过，易卜生毕竟是一位剧作家，所谓“社会改革家的易卜生”，也只是从其剧作中获得的印象。基于这一角度，在易卜生的大量剧作中，格外重视的自然是《玩偶之家》、《人民公敌》这类“社会问题剧”。胡适在1918年发表的《易卜生主义》，作

为一篇颇具权威性的专论，集中体现着新文化运动的主将们建立新剧的选择方向和基本准则，也可以被视为关于新剧发展方向的一篇宣言。在这篇论文中，所谓“易卜生主义”被归纳为三个要点：一是易卜生敢于直面社会现实，敢于揭露社会黑暗的战斗精神；二是易卜生式的“个人主义”立场；三是易卜生式的“写实主义”。在胡适看来，这三个方面互为依存，其核心即为前者。他说：“易卜生把家庭社会的实在情形都写出来了，叫人看了动心，叫人看了觉得我们的家庭社会原来是如此黑暗腐败，叫人看了觉得家庭社会真正不能不维新革命——这就是易卜生主义。”① 1921 年，由著名学者和戏剧家发起组成的“民众戏剧社”明确宣告：“戏院在现代社会中，确是占着重要的地位，是推动社会前进的一个轮子，又是搜寻社会病根的 X 光镜……”② 也正是沿着这条线路，中国新剧在 20 年代汇成了自己的主潮，它的标志就是一批批评现实社会、提出社会问题的“问题剧”。然而，也就在这一主潮生成之时，却蕴涵着重大的迷误。

其一，对戏剧中的“现实主义”的曲解。

文学艺术中的“现实主义”，是一个十分复杂的问题。人们往往从不同的角度、不同的层面解释它定义它，因而，这一概念以及与它有关的问题往往被搞得模糊不清，可谓歧路亡羊。

对“现实主义”已有很多定义，其中，恩格斯的解释仍具有经典性。他认为：“现实主义的意思是，除细节的真实外，还要真实地再现典型环境中的典型人物。”③ 这一界定的要点有二：一是“真实的再现”，二是环境和人物的典型化。理论界常常谈

---

① 胡适：《易卜生主义》，《新青年》第 5 卷第 4 期（1918．10）。

② 见《戏剧》1 卷 1 号，中华书局 1921 年 5 月版。

③ 恩格斯：《给哈克奈斯的信》（1888 年），《马克思恩格斯选集》第 4 卷，人民出版社 1972 年版，第 462 页。

论这一界定，但是，有人强调的是“真实地再现”，有人则更重视“典型化”。而对“典型化”的解释也是见仁见智。现实主义原本是作为浪漫主义的对立物出现的。在这一意义上，排斥主观化而强调客观化，应该是它生成的根基。据此，把“真实地再现”界定为它的特征之一，乃是理论界的共识。韦洛克认为，现实主义意指“艺术应该忠实地表现这个真实的世界，因此，它应该通过精微的观察和仔细的辨析来研究当代的生活和风俗，它应该不动感情地、非个人的客观地表现现实。”① 他所强调的是，作家应该通过精细入微地观察、辨析把握“真实的世界”，而艺术表现则要排除个人的感情倾向，而力求“客观”。这一界定并非意味着否认创作主体在艺术构思和艺术表现中的能动性，现实主义所要求的“客观化”并非等同于机械地摹仿现实世界，而是要求对环境和人物的典型化。在叙事性作品中，人物的典型化，乃是现实主义的核心问题。也正如恩格斯所说，这样的典型人物需要通过“鲜明的个性描写手法给刻画出来”。使得“每个人都是典型，但同时又是一定的单个人，正如老黑格尔所说的，是一个‘这个’”。这是一个加工、提炼、集中的过程，在这个过程中，最忌的是个性被“原则”消融，同时，也不应使创作主体的倾向过于直露。如果说，这种倾向性必定会在艺术构思和艺术表现中有所体现的话，那么，也应该像恩格斯提醒的那样，“倾向应该从场面和情节中自然而然地流露出来，而不应当特别把它指出来”②。这里强调的还是“客观化”的原则。

在20年代前后，中国新剧所追求的“写实主义”，与真正的“现实主义”是南辕北辙的。

---

① 韦洛克：《文学思潮和文学运动的概念》，中国社会科学出版社1989年版。

② 恩格斯：《致敏·考茨基》，《马克思恩格斯选集》第4卷，人民出版社1972年版，第453、454页。

1916年，周恩来在《吾校新剧观》指明，现代戏剧乃是“写实剧之时代”，而南开新剧乃“写实剧中之写实主义”①。在这一时期，陈独秀等已把“写实主义”作为文学革命的方向。1918年，胡适发表《易卜生主义》一文，对“写实主义戏剧”有较为系统的阐述，在当时的新剧界颇有代表性。在胡适看来，所谓“易卜生主义”，也就是“写实主义”。如果针对文体意义而言，这是基本正确的。正如梅林所说：“易卜生善于搬上舞台的一切，没有任何一点是超乎人物形象的生活真实之外的。我们看得见这些人物的行动坐卧，听得见他们说话，仿佛他们就在生活中活动着一样。”② 易卜生的剧作，特别是他的中期和晚期的剧作，表现手段的“再现性”，确实是显著的特点。中国新剧的倡导者在西方众多剧作家中选择易卜生作为楷模，借以构建中国新剧的外在形态，并把这种“再现性”的特征，概括为“写实主义”，意指语言（台词）的散文化——口语化，动作、姿态、表情贴近自然形态……应该说，把这些形态的特征确立为“写实主义”的标示，无疑是对的；然而，如果认为这就是“现实主义戏剧”的整体特征，却失于片面。

所谓“现实主义”，作为文学艺术中的一个重要流派，除了外在形态上的“写实性”——“再现性”之外，还应该具有更深刻的内涵。在这一基点上，中国新剧关于“写实主义”的主张却是与现实主义的内质相悖的。在这一时期，新剧的开拓者所以要把西方戏剧引入中国，是要求这种新的戏剧形式为他们关于社会革命的目的服务，因此，他们虽然强调戏剧应该直面现实社会，但却受制于强烈的社会功利的动机，抽掉了“现实主义”的根基——“客观化”，代之以社会的、政治的倾向性。质言

① 见《南开话剧运动史料》，南开大学出版社出版，第7页。

② 梅林：《亨利克·易卜生》，外语教学与研究出版社出版，第112页。

之，要求戏剧艺术揭露、批判“家庭社会”的“黑暗腐败”，与现实主义关于“真实地再现典型环境中的典型人物”的原则，并不是一回事。后者是一个艺术创造的原则，而前者则是要求戏剧直接承担“维新革命”的使命，这是用社会学的对象和目的，取代艺术的对象和目的。现实主义的“客观化”原则，主要体现为塑造人物形象的方法，这就是“典型化”；这一方法与对人物进行“肯定”与“否定”之类的褒贬评价，是南辕北辙的。而“揭露”与“批判”恰恰是以褒贬评价为前提，把“人”抽掉其个性的丰富性、完整性，而净化为道德上、政治上的“是”与“非”的化身，使“这一个”抽象为观念的代表。这正是20年代前后被称为“写实主义”的一批“问题剧”的共同特征。

其二，对易卜生的误读。

新剧原本是向西方戏剧借鉴的产物。西方戏剧进入中国，自然要经过一番选择。在新剧建设时期，树起“易卜生主义”的旗帜，把这位现代戏剧之父选为学习的楷模，作为新剧发展的方向，自有充足的理由。然而，如何理解易卜生？向他学习什么？这不仅要受制于学习者的动机，也为介绍者的眼光和修养所限。正是由于这些局限，易卜生进入中国一开始就被误读。首先，正如胡适所说：“我们注意的易卜生并不是艺术家的易卜生，乃是社会改革家的易卜生。”对易卜生的误读，概源于此。这一立场，自然制约着对易卜生作品进行选择的价值取向。在中国开始介绍易卜生时，这位剧作家已经结束了他的创作生涯，他一生共写过二十六部作品。在题材和风格上，这是一位勇于探索、包容量极大的剧作家，在他逝世之后，不同流派的剧作家多把他视为可师效法的大师。在西方，批评家、研究家对他在不同阶段的作品的评价见仁见智，但是，随着时间的推移，对他晚期的作品评价愈高。中国新剧界基于不同的价值取向，则把他在中期的几部“社会剧”作为“易卜生主义”的标示，在选择者的心目中，这

几部剧作才能更充分地显现一位“社会改革家”的形象。这一视角，自然也制约着对文本的读解。

易卜生的剧作，以人物形象的感性丰富性见长。他所坚守的现实主义原则，首先体现为塑造人物形象的态度和方法。他曾经表白：在动笔之前，“我总得把人物性格在心里琢磨透了……我一定得渗透到他灵魂的最后一条皱纹”[①]。在他的剧作中，个性的生动和丰富成为普遍性的、显著的特点，这才是真正的“易卜生主义”的标示。与晚期的剧作相比较，他的中期的几部“社会剧”更重视自觉意志的价值，这些作品中的主要人物，凭借坚强的自觉意志为自身人格的完整性而进行抗争。这种抗争主要是伦理层面上的，他（或她）抗争的对象只是某种习俗；但是，在抗争的过程中，自觉意志并没有被净化为某种抽象的共同意志（概念），它总是伴随着具体的、个性化的心路历程。在《玩偶之家》中，娜拉“离家出走”的自觉意志生成的心理过程被表现得深细、自然，而这一心理过程恰恰是个性的充分展现。这一剧目，虽是直面现实的社会问题，但借助个性的生动性和丰富性，却实现了对现实的超越，人的形象所蕴涵的内在意义远远超越具体社会问题的层面。中国新剧界在“易卜生主义”的旗帜下把《玩偶之家》奉为戏剧文学的楷模。然而，他们的批评视界却是社会革命的、政治的、而非艺术的。他们所推崇的并非是这部剧作所体现的现实主义戏剧文学的艺术原则和个性化的方法，而是从中可以找到与个性解放、妇女解放等社会革命思想相契合的观念和实例，从而被净化为一个对社会环境进行反叛的化身。在20年代，被称为“娜拉型”的“问题剧”成批出现，一般都被称之为是“写实主义”的作品。在这些剧作中，所谓“娜拉式”的人物虽有反叛环境的行动，但却是一些被抽去个性

① 转引自《外国现代剧作家论剧作》，中国社会科学出版社出版，第175页。

血肉的枯干的躯壳，她们承担的使命只是爱情问题、婚姻问题和家庭问题的形象图解。正如当时一位戏剧理论家针对“问题剧”所说：

> 新文化运动期的黎明，易卜生给旗鼓喧闹的介绍到中国来了。固然，西洋戏剧的复兴，最得力处仍是易卜生的介绍；可是在中国又迷入了歧途。我们只见他在小处下手，却不见他在大处着眼……政治问题，家庭问题，职业问题，烟酒问题，各种问题，做了戏剧的目标；演说家，雄辩家，传教师，一个个跳上台去，读他们的辞章，听他们的道德。艺术人生，因果倒置。他们不知道探讨人生的深邃，表现生活的原力，却要利用艺术去纠正人心，改善生活。结果是生活愈变愈复杂，戏剧愈变愈繁琐；问题不存在了，戏剧也随之不存在。通性既失，这些戏剧便不成其为艺术（本来它就不是艺术）。①

现实主义戏剧直面现实的原则，并非是使戏剧作品滞留于时事性、宣传性的层面，因为这是新闻报导完全可以达到的，但它并不是艺术。艺术有自己的对象和目的，而现实主义只是艺术的一种风格类型，它固然有别于其他流派的特殊要求，但并不意味着是针对某种社会问题进行宣传的等价物。一部戏剧作品，如果只是适应某个年代特殊的社会功利要求，而不具有超越时空的深邃意义，它的生命力必定是短暂的。在这一意义上，余上沅对20年代流行的“问题剧”的批评，并非没有道理，所谓“问题不存在了，戏剧也随之而不存在”，不幸，这个断言已被时间老人所证实。

---

① 余上沅：《<国剧运动>序》，引自《余上沅戏剧论文集》，第199页。

如果说，中国新剧中的“易卜生主义”，乃是政治功利化的集中表现，那么，它与易卜生开创的现代戏剧的精神相距甚远；如果说，易卜生确定称得上是一位现实主义戏剧的宗师，那么，中国新剧在20年代创建的“写实主义”传统，与真正的现实主义已是错了位。据说，现代戏剧学习易卜生误入歧途的现象乃是国际性的。霍华德·劳逊把这种现象归罪于肖伯纳，他说：“现代剧作家从易卜生那里学来的许多东西都是通过肖伯纳。现代剧作家钦佩易卜生的紧凑的技巧、社会的分析和性格化的方法，但是现代剧作家跟肖伯纳一样把这些因素大大地变了质：技巧松散了，事件变得散漫无序，以便包容各式各样空泛的议论；同时，抽象的社会意识代替了特殊社会意义，不再在动作中表现社会的因果，而是乱发跟事件无关的议论，从社会问题一直扯到伦理问题……”① 或许，劳逊对现代戏剧的总体评价有失公允，或许，他对肖伯纳的批评也失于偏颇。然而，如果我们把易卜生视为现代戏剧的奠基者，劳逊以他为榜样从而对现代戏剧中的众多问题进行指摘，并非无的放矢。同时，肖伯纳作为“易卜生主义”的捍卫者和继承者，当易卜生的剧作在欧洲受到非难时，曾经勇敢地树起“易卜生主义”的大旗，针对反对者的非难进行反击。理论家在捍卫某种观念而与敌对者辩论时，偏激与片面均在所难免，何况肖伯纳并不是一位理论家。他在《易卜生主义的精华》中提出的戏剧主张，与其说是对易卜生的正确阐释，勿宁说是他本人戏剧观念的发挥。如果说“现代剧作家从易卜生学来的许多东西都通过肖伯纳”，那么，这种偏颇在中国新剧建设期则更为明显。

当创作实践与理论研究均处于幼稚状态时，又出于为社会革

---

① 劳逊：《戏剧与电影的剧作理论与技巧》，中国电影出版社1978年版，第147页。

命的需要而建设新剧的强烈动机，更难于对不同的艺术精神和艺术风格进行严格区分。为此，把肖伯纳的戏剧主张误认为“易卜生主义的精华”，则更是在所难免。比如，肖伯纳倡导戏剧要以讨论社会问题为主旨，并说这是易卜生的“新贡献”；实际上易卜生并没有提出过类似的戏剧主张，肖伯纳这一断言的根据，只是易卜生的个别作品（如《玩偶之家》等），而且，他对易卜生把“讨论场面”戏剧化、个性化的经验，又缺少具体分析。实际上，把讨论问题作为戏剧的主旨，正是肖伯纳本人的追求。他在剧本中常常讨论政治问题、哲学问题，这些问题固然使作品具有思想的深度，却也可能导致观众接受的障碍。美国戏剧理论家约翰·加斯纳在谈到肖伯纳倡导的“议论剧”时曾提醒人们：“议论剧如果出自庸人之手，结果必将沉闷乏味，如果出自过时的思想家、或者根本不是思想家而是世俗之辈之手，则不论其怎样滔滔不绝地以花样翻新的语言装点自己的思想，写出来的仍将是过时的货色。”① 如果说，所谓“问题剧”乃是以讨论问题为主旨，那么，苏珊·朗格对这种戏剧类型有相当中肯的评价，她说：“由于上一代社会科学的影响渗透到戏剧中来，从而产生了社会”问题剧“这种空洞、短命，却也包含了少量真正戏剧的新剧种。”② 社会科学的抽象的方法，毕竟不是艺术的方法，把两者等同起来，也就是把艺术变成某种社会观念的图解，只能产生一些“空洞的、短命的”的作品；而肖伯纳本人的“问题剧”，也只有凭借对人的感性把握与人物形象的生动性与丰富性才能获得艺术的生命力。处于建设期的中国新剧似乎还没有能力区分真正的易卜生与肖伯纳的“易卜生主义”，也不能区分肖伯纳的戏剧主张与他本人的创作实践；而直接服务于社会革命的强

① 见《外国现代剧作家论剧作·导言》，第5页。

② 苏珊·朗格：《情感与形式》，中国社会科学出版社，第362页。

烈动机，又进一步把肖伯纳的某些失于偏颇的戏剧主张大大强化。比如，在1921年由文化界、新剧界的主将发起组织的“民众戏剧社”的“宣言”中曾经申明，“当看戏是消闲”的时代，已经过去了。宣言引用肖伯纳的话，“戏院是宣传主义的地方”，并进一步确立戏剧的重大使命，它“是推动社会前进的一个轮子，又是搜寻社会病根的X光镜”①。在这里，把戏剧艺术的对象和目的，等同于社会学的对象和目的，在这一层面上去追求“写实主义”，自然是实质性的错位。韦勒克在谈到现实主义时说过：“从理论上说，完全忠实地表现现实就必须排除任何种类的社会目的或宣传意图。”② 只凭借强烈的社会目的或宣传意图，不仅从根本上悖谬于真正的现实主义，而且不可能造就出一部真正的艺术作品。应该说，中国新剧创建期所追求的“写实主义”，不仅与真正的现实主义是南辕北辙的，而且在处理戏剧与政治、艺术与宣传等等问题上，也开了片面化、极端化的先河。

以“易卜生主义”为旗帜的“写实主义”戏剧潮流在延续的同时，俄苏戏剧的影响也波及中国戏剧。在20年代末，中国新文学运动的口号，从“文学革命”迭进为“革命文学”——“无产阶级文学”。1930年，中国左翼作家联盟成立，进一步把这一口号组织化、纲领化，要求作家必须“注意中国现实社会生活中广大的题材”，“必须从无产阶级的世界观，来观察、来描写”，“必须成为一个唯物的辩证法者”③。以此为指导，中国新剧原初确立的“易卜生主义”已被动摇，与之相伴随，“写实主义”作为无产阶级文学的创作方法，也显得名不正，言不顺。为建设无产阶级文学和戏剧，必须另择师门，在这一时期，西方

① 引自《戏剧》1卷1号（1921年），中华书局出版。

② 韦洛克：《文学思潮与文学运动的概念》，中国社会科学出版社1989年版。

③ 参见钱杏邨：《中国新兴文学中的几个具体问题》，《拓荒者》创刊号，1930年1月。

左翼剧作家的作品受到重视，然而，格外受到青睐的却是俄国、苏联的作品与理论。从20年代后期，俄罗斯著名作家的剧作，特别是十月革命后革命剧作家的作品，连同他们的戏剧理论，或通过日文转译，或直接由俄文翻译，在报刊上日见增多，已逐渐形成风气。关于创作方法，先是日本无产阶级文学派提倡的“新写实主义”，继之是苏联“拉普”（俄罗斯无产阶级作家联盟）提出的“唯物辩证法的创作方法”，最后是苏联文学界、戏剧界确认的“社会主义的现实主义”，陆续被引入中国，均为左翼作家所接受。所谓“新写实主义”，乃是针对19世纪西方的“旧现实主义”而提出，倡导者强调作家用无产阶级“前卫”的观点观察现实世界，从现实的革命发展的立场去寻求真实的现实。在这一意义上，它也受到“拉普”提倡的“唯物辩证法的创作方法”的影响①。所谓“社会主义的现实主义”，自然是针对“资本主义的现实主义”而提出，按其本意，作为一种创作方法，它“要求作家、艺术家从现实的革命发展中真实地、历史地和具体地去描写现实。同时，艺术描写的真实性和历史具体性必须与用社会主义精神从思想上改造和教育劳动人民的任务结合起来”。苏联作家代表大会刚刚确定这一术语，周扬就曾对它进行较为详细的介绍，认为这一创作方法的提出“无疑地是文学理论向更高的阶段的发展，我们应该从这里学习许多新的东西”。同时，他也指出：“但这个口号是有现在苏联的种种条件做基础，以苏联的政治——文化的任务为内容的。假如把这个口号生吞活剥地运用到中国来，那是有极大的危险性。”这种提醒是完全正确的。故且不去讨论“社会主义的现实主义”作为一种创作方法是否具有科学性，有一点是明确的：针对已经着手社

① 《关于“社会主义的现实主义”与革命的浪漫主义》，见《现代》第4卷第1期，1933年11月1日。

会主义建设的苏联而言，30年代的中国文学、戏剧面对的则是完全不同的社会环境，如将它全盘引进，确实是很不明智。然而，影响却是深重的。所谓“革命文学”、“无产阶级文学”，已经为中国文学、中国戏剧的发展确立了方位，它突出的是阶级性、政治性，由此而引发的政治倾向和战斗性，也必然成为左翼戏剧、左翼文学的基本特性。如谈“现实主义”，也自然会冠之以这类属性。此后的文学史、戏剧史的研究者在谈到左翼文学、左翼戏剧的传统时，以此为根据而普遍使用的术语，则是“现实主义的战斗传统”的话语。

然而，这一通用的术语，却蕴涵着自身的矛盾。所谓“战斗的”，它意味着对政治倾向性的要求，而这一要求与真正的现实主义原则并非是合一的，后者排斥前者。如果说中国新剧在20年代张扬的“写实主义”，乃源出于社会功利动机对真正的现实主义原则的背离；那么，以“无产阶级文学”、“无产阶级戏剧”为旗帜的30年代的“左翼”，由于政治功利的强化，与现实主义原则更是南辕北辙了。在这一时期，尽管要求作家、戏剧家以“现实社会生活”为题材，尽管强调“再现性”，但是，就现实主义的精神原则而言，丢失了“客观性”也只能成为一个空洞的牌号。两者的分离，在创作实践中生发了两条并行的线路，一是强化倾向性、战斗性，在这条线路上汇集了大批戏剧家，从“无产阶级戏剧”到“国防戏剧”相继有大量作品问世，他们的作品凭借主题的时事性、应时性和饱满的政治热情，获得观众的共鸣，创造了一个为时不短的辉煌期。这是中国话剧可以引为自豪的时期。中国戏剧史研究家对左翼戏剧的这一线路向来给予很高的评价，并把它确立为30－40年代中国话剧的主潮。然而，如果说这一线路所创立的是“战斗传统”，固然千真万确，但却很难说，这是真正的“现实主义传统”。与“战斗传统”相并行，是现实主义在中国剧坛悄然崛起。应该说，在这

一线路上卓有成就的只是少数剧作家，其主将则是曹禺。从《雷雨》、《日出》到《北京人》，这位年轻的剧作家显示了超众的艺术才华，塑造出一系列个性丰满、光彩照人的典型环境中的典型人物，活画出一幅幅意义深远的现实主义画卷。可以说中国现实主义戏剧的最高成就，非他莫属，中国戏剧的审美品格，最完整的体现者也是他的作品。然而，如果以“左翼”戏剧所张扬的革命性、战斗性为标尺，他却应受到非难，实际上也是如此，甚至连他本人对此也常感愧疚。这也可说明：“左翼”戏剧的战斗传统与真正的现实主义传统是相悖的，但两者的并存，却是不容否认的事实。在这一线路上进行探索的还有夏衍，他在1937年写成的《上海屋檐下》，也可以称之为现实主义的佳作。他在反思自己的创作道路时说：“我写了几个戏以后，自己颇有些感触，特别是看了曹禺同志的戏之后。我学写戏，完全是一票友性质，主要是为了宣传和在那种政治环境下表达一点自己的对政治的看法。写《赛金花》，是为了骂国民党的媚外求和，写《秋瑾》，只不过是所谓‘忧时愤世’，因此，我并没有认真地、用严谨的现实主义去写作……”。[①]“这是我写的第四个剧本。但也可以说这是我写的第一个剧本。因为，在这个剧本中，我开始了现实主义创作方法的摸索。”[②] 这也说明，现实主义传统与革命的、战斗的传统，原本是分离的。

历经30－40年代，伴随着中华人民共和国成立，中国戏剧进入了当代阶段。仅以大陆而言，在50－60年代，以“为政治服务”为总方针，与政治生活同步成为中国戏剧的总体风貌。在这一时期，专业戏剧队伍日益壮大，每年创作、演出的剧目有

① 夏衍：《谈〈上海屋檐下〉的创作》，见《剧本》1957年第4期。

② 夏衍：《上海屋檐下·后记》，见《上海屋檐下》，中国戏剧出版社1957年5月版。

百部之多，然而，真正具有生命力的作品却屈指可数。在创作方法上，与“为政治服务”的总方针相适应，诸如“社会主义现实主义”、“革命现实主义”、“革命浪漫主义”等口号均受到重视。但是，针对大量戏剧作品而言，对应时性、时事性的追求成为主导方向，公式化、概念化则是普遍性的病疾。针对这种情况，夏衍在1958年曾经指出：“多少年来，我们的作家们都在讲现实主义，都在学习社会主义现实主义的创作方法，我们也正在讨论革命的现实主义和革命的浪漫主义相结合的创作实践，可是，我们也应该清醒地看到，在我们的作品中，还非常缺乏严格的、严谨的现实主义的创作态度和方法。”① 在这一时期，针对此种情况，文艺理论界尖锐地提出“现实主义广阔的道路”、“现实主义深化”等等重大命题，呼唤现实主义精神。然而，这些重大命题尚未能深入研讨，提出者已受到批判。纵观50－60年代的中国剧坛，如说“传统”，它所承继的只是戏剧的宣传教育功能，在这一意义，可以说是“战斗传统”在新的政治环境下的发扬光大。所谓“非常缺乏严格的、严谨的现实主义的态度和方法”，正是这一时期中国戏剧的通病。

“文化大革命”十年，由于众所皆知的原因，话剧艺术已进人休眠状态。在70年代末，话剧随着国家政治生活的变幻很快复苏，它凭借密切配合政治形势的固有能力，在多种艺术门类中突现于最前列，造就成新时期第一个短暂的繁荣期。这一时期剧目的主题主要有三类，即：揭示“十年动乱”造成的创伤，缅怀老一辈革命家的崇高品格与伟大功绩，及时表现现实社会生活中的重大问题。这一类剧目多数为“问题剧”，它们集中显示出一种创作模式：以提出各种重大的社会问题作为出发点，围绕问题构置冲突、情节，而人物则是问题的说明者。这批“问题剧”

① 夏衍：《写电影剧本的几个问题》，中国电影出版社1959年版。

乃是一条线路的延续，这条线路是：20 年代的“问题剧”——30、40 年代“左翼”的政治戏剧——50、60 年代“为政治服务”总方针之下的剧作。它们在初演时，以饱满的政治热情在观众中激发起共鸣；然而，这种效果仍是“应时性”、“时事性”的、非艺术的、政治的共鸣，持续的时间极为短暂。当剧目所提出的具体社会问题（政治的）在社会生活中已经淡化或转移，它们原初的生命力也很快消逝了。为此，以“问题剧”为主潮的繁荣期在两三年内即告结束，其征兆是：观众对这类剧目的热情已大幅消退。这种状况还表明：从 20－30 年代延续发展的战斗传统已经发生断裂。

所谓“传统”，并非只是指过去曾经存在的东西，它应该是不断经受历史性的考验、筛选，永远处于发展、创造之中。过去曾经存在的东西只有被现在所认同，并参与对未来的创造，才能被确认为“传统”的构成。某些文化现象尽管在过去曾经辉煌一时，高踞历史上的显赫一页，但是，如果它已与现在不相适应，甚至成为创造未来的障碍，也只能被认定为过了时的东西。“传统”并非是历史实在的同义语。所谓“战斗传统”，其价值取向乃是革命的、政治的，而非艺术的；在进入 80 年代以后，社会生活的重心从政治斗争转向“生产——消费”，观众对戏剧的要求也从“教育——受教育”向“消费”转化。这种价值取向的转变把中国戏剧推向转型的关头，在这一意义上，“战斗传统”的断裂实属历史的必然。

改革开放、解放思想的大潮，冲决了闭关锁国的堤坝，从 80 年代初，西方现代戏剧（包括现代派戏剧）的各种主张和作品被大量引入并释放其影响力。一方面是“问题剧”遭到冷落，一方面则是各种新的戏剧现象的吸引，中国剧坛生发起一种求新思变的潮流，戏剧界展开了关于戏剧观念的大讨论。这场讨论涉及的问题相当广泛，基本命题却是针对自身传统的断裂而引发的

对戏剧的走向的思考。如要面向未来，必须正视现在并反思过去。如果说，中国现代戏剧所开创的乃是“现实主义的战斗传统”，那么，观众对“问题剧”热情的消退，所标志的究竟是“现实主义”已经失去了生命力，还是以“宣传教育”为本的“战斗传统”已不再适应当代观众的欣赏要求？面对这一问题，讨论者见仁见智。有人针对西方现代戏剧反叛现实主义的各种主张，认为“现实主义”已经过时了，它所规范的原则和方法，已不再能适应今天的需要，据此，有人特别强调借鉴西方现代派戏剧的新经验，改变中国戏剧形式单调、贫弱、死板的弊端，扩宽与强化戏剧对当代生活的表现力；另一种主张是：针对“战斗传统”所规范的创作路线，提出应该清除庸俗社会学对戏剧的深重影响，回归戏剧作为一种艺术的独立品格。持此见解者特别重视中国戏剧中人物概念化的痼疾，因此特别强调现实主义戏剧关于人物形象的个性化——典型化的原则和方法，找回戏剧艺术所应具有的情感的深邃度与丰富度。这两种意见看似针锋相对，实则相依互补。它们均是出于求新思变的动机，面对同一病体进行诊断时，对其症状及病因，各重一端，因而开出的药方也是相反相成。

实际上，针对戏剧艺术的整体而言，它本来就是手段与目的，形式与意义的合一。中国戏剧长时间独尊“写实主义”，它虽然以“战斗传统”自诩自足，却又给这一传统定位为“现实主义的”；然而，它并未能真正体现现实主义的内质，引为自满自足的只是“写实”的外在形态，也就是“模仿——再现”性的表现方式和语言。面对西方现代戏剧各种新的风格形态的陆续引入，首先进入视野的则是现代派戏剧非“写实”的风格形态，与之相比较，中国戏剧独尊写实形态的传统，在舞台语言、表现方式上确实显得单调、呆板，而且缺少表现力。然而，针对中国戏剧而言，如说“现实主义已经过时了”，却未必准确。其一，

真正的"现实主义"戏剧，尽管构成了传统的一条线路，而且有曹禺的早期作品（包括其他作家的少数作品）作为它的历史证据，但是，这条线路不仅未被确认为主潮，又已断裂，据此，我们不能说现实主义曾经深深植根于中国剧坛，更不能说它在中国曾经高度发展。其二，我们如果对世界戏剧进行纵向和横向考察，就会发现，尽管有些现代的戏剧家曾经树起反叛现实主义的旗帜，也并不意味着现实主义已成为历史的遗迹。正如约翰·加斯纳在对现代剧作家进行全面观照时所说："我们发现他们从事于两种戏剧，一是现代戏剧，另一种是现代派戏剧。前者追求内容，风格和形式上的现实主义，后者则热衷于富有诗情和想象的艺术。前者在19世纪70年代开始在戏剧领域排除浪漫主义和假现实主义，而后者在90年代开始对现实主义加以非难、节制，并取而代之。然而，浪漫主义戏剧终于没有为现实主义作家所废除，现实主义戏剧实际上也没有被新浪漫主义、象征主义、表现主义的作家以及其他诗剧或想象剧的支持者所置换。纵观我们的整个世纪，剧作的各种风格是彼此碰撞而又相互沟通的。"① 加斯纳的断言，基本上符合世纪戏剧的总体实际。即使在象征主义、表现主义、未来主义、超现实主义、荒诞派等等流派争奇斗艳的态势下，现实主义仍在世界剧坛占据重要的地位。它与这些流派只是相互对立又彼此吸收，总的说是你中有我，我中有你。如果说，现代派剧作家曾经从现实主义吸取了很多有益的东西，甚至有些剧作家虽然分属于象征主义、表现主义以及荒诞派，但是有人也以"真正的现实主义"相标榜，而后来的现实主义剧作家也从这些流派中吸收了某些营养，从而使这一重要流派能不断求取进步。

① 加斯纳：《外国现代剧作家论剧作·导言》，中国社会科学出版社出版，第2页。

针对一个国家的戏剧艺术发展而言，新的创造总是要受到自身传统的制约，但是，所谓对传统的“继承”，并不意味着自满自足，而是应该以认真反思为前提，不断发现自身的局限。所谓“继承”与“借鉴”，乃是相辅相成。说得明确些，对自身传统的反思，也只能是放眼世界剧坛的广阔空间，在比较中正视自身的局限，并广泛吸收国外的新的成果，使传统中真正有生命力的东西得以发扬光大。在某种意义上，世界戏剧的宝库以及新的创造、新的经验，也应是传统的构成，如果承认自身的局限是全方位的，那么，我们在手段与目的的内在意义与外在形式两个方面，都应该通过借鉴以求取进步。

历史的教育是有启示性的。“五四”时期，在打开国门，放眼西方文化的大潮中，西方戏剧被引入中国。当时，欧美戏剧已是多种流派竞荣的局面，中国在创建话剧形式的进程中，曾经走过曲折之路，一方面，有人被西方戏剧已经出现的新流派所吸引，在介绍这些流派的同时，也曾使新浪漫主义、象征主义、表现主义在新兴的中国话剧舞台亮相；另一方面，有人则针对中国戏剧的历史和现状，在诸多流派中独钟“现实主义”，把它的发展视为中国戏剧的当务之急。比如，陈独秀曾指出“吾国文艺犹在古典主义、理想主义时代，今后定趋向写实主义”。他主张借用“新鲜的主诚的写实主义”，以取代“陈腐的铺张的古典主义”①。胡愈之也持同样的见解，他认为，尽管在世界范围内文艺思潮已是“新浪漫主义时代”，然而，中国“总不脱古典主义时代”，据此，“要走向新文艺的路上，这写实主义的摆渡船，却不能不坐”②。茅盾的说法更为明确，他指出，就世界文学的潮流而言，“写实主义”虽然“已见衰歇之势”，“然就国内文学

① 陈独秀：《答张永言》，见《新青年》第1卷4期。

② 胡愈之：《近代文学上的写实主义》，《东方杂志》第17卷1期。

界情形言之，则写实主义之真精神与写实主义之真杰作未尝有其一二，故同人以为写实主义在今日尚有切实介绍之必要；而同时非写实的文学亦应充其量输入，以为进一层之预备"①。这些先驱者的主张，尽管有片面之弊，却也包含着真知灼见。其一，针对普遍倡导"文以载道"、"高台教化"的中国文坛、剧坛而言，着实缺少"现实主义的真精神"。借鉴西方现实主义文学，戏剧的"真杰作"，而以它的"真精神"陶冶、熔炼自身，使之进入审美的境界，实在是具有特殊的意义；其二，西方文学与戏剧以往出现的新浪漫主义、象征主义、表现主义等新的流派，在艺术的对象与表现方式上都有自己的追求，并有新的贡献，中国戏剧在吸取"现实主义的真精神"时，关注这些流派，广泛借鉴其中有益的东西，可使自己不必追随西方流派更迭的历史进程亦步亦趋，加速走向成熟的步伐。在这种主张的倡导下，中国戏剧在20年代形成的格局，确实是喜人的。已如前述，以"现实主义"为主潮，新浪漫主义、象征主义，表现主义以及唯美主义等，都曾被付诸实践，亦有成果问世。在这一格局中，田汉的早期剧作已显现出夺目的光彩。然而，不论是被视为主潮的"写实主义"戏剧，还是借鉴其他流派的创作成果，从总体上说，在这一时期还滞留于"学步"的幼稚期。前者固然尚未能体现"现实主义的真精神"，而后者也未能领悟这些流派的真谛，其内在意义尚嫌浅浮，有形式大于内容的弱点。在话剧的开创期，这种状况的形成在所难免。

"现实主义"与其他流派虽是相互对立，但是，它们既然都是艺术的一种流派，其"真精神"总是与艺术的本性相联系的，如果丢失了这种本性，虽然可能风行一时，却难于经受历史性的考验。在中国话剧的开创期，虽然构建成多流派争求生存的格

① 茅盾：《改革宣言》，《小说月报》12卷1期。

局，但在向西方戏剧进行多方位借鉴时，由于对它们的“真精神”领悟不深，往往限于表层，致使作品的艺术品格显得贫弱。因此，在后来的历史进程中，处身于风云变幻的政治环境，就容易受制于外在的要求，而迷失艺术的独立品格。“写实主义”虽被确认为主潮，但在强调发挥革命性、战斗性作用的要求下，也难于体现“现实主义的真精神”。

约翰·加斯纳在全面观照西方现代戏剧的各种主张与创作走向时说：“卓越的剧作家对于现实主义无论是为之辩护还是加以反对，其目的则并无二致，都是为了创造出卓越的戏剧。”① 所谓“卓越的戏剧”，应有自己的品质，概言之，亦即：内在意义的深邃与外在形式的完美，此二者的融合统一。内在意义的深遂，也就是“情感”——人的内在生命运动的深度与广度。剧作家以此为对象，将主体的深切的体验赋予有意味的形式，这是现实主义与其他流派的共同的任务。我们说，真正的戏剧艺术应该以人自身为对象、为目的。只有在这一基点上，才能造就出卓越的戏剧，这样的作品才能超越时间和空间，成为人类的共同财富。世界戏剧的这一追求，也应成为中国戏剧的目标。在这一层面上，我们观照中国现代戏剧的“传统”，应该遵循马克思所提出的“美学和历史的观点”，并以此为标尺，从历史的遗存中选取那些“卓越的戏剧”作为楷模。在这一视界中，我们首先发现的是曹禺，这位剧作家早期的几部优秀剧作，标志着现实主义戏剧在中国的最高成就，它们较充分地体现着“现实主义的真精神”，而且吸收了象征主义、表现主义的形式特征，以人性的深邃度与形式的和谐，显示着生命的活力。在 20 年代对西方戏剧进行多方位借鉴的一批成果中，进入这一视界的则是田汉的早期剧作，这是诗情和想象的戏剧，其中的一部分可以看作是象征

① 约翰·加斯纳：《外国现代剧作家论剧作·导言》，第 3 页。

主义戏剧，是中国最初的、却蕴涵着巨大生命潜能的成果。田汉的“转向”，曹禺的“改道”，终止了他们的探索之路，稍后虽有作品陆续问世，但艺术的品位已今非昔比。当然，他们都是为时代受过。这也足以说明，非艺术因素对戏剧的制约力相当强劲。正因为如此，无论是曹禺等开拓的现实主义传统，还是田汉等早期探索的诗情和想象的戏剧，在很长时间内都被淹没在所谓“主潮”的激流之中，亦未被承继下来。

进入新时期以后，我们又面对与“五四”时期相似的环境。国门重新打开，西方戏剧被广泛引入，可供借鉴的对象显得更为复杂，选择的空间更为广阔。如果说，“五四”时期的先驱们在观照中国文学、中国戏剧自身的传统时，发现它的弱点是“现实主义真精神”的匮乏，据此而把借鉴的重心置于现实主义这一流派；那么，在半个世纪多的历史进程中，虽有曹禺的几部精品问世，这条线路早已中断。在这一意义上，我们不仅不能说“现实主义已经过时了”，而且还应该呼吁“现实主义真精神”的回归，以此为契机，找回已往丢失的戏剧作为艺术的独立品格。另一方面，西方戏剧从象征主义、表现主义到荒诞派的探索历程中，确实有很多新的戏剧现象，新的经验值得认真研究，在戏剧的对象和表现方式上多方位地借鉴各自好的东西。从总体上说，无论是对传统的继承，还是对西方戏剧的借鉴，有两个问题应该解决：其一，所谓“现实主义”也在发展，在回归“现实主义真精神”之时，也应该广泛借鉴各种新的流派的新的表现方式和语言（手段），以丰富、扩展它的表现力。其二，在借鉴某个流派的新经验时，必须对这一流派进行全面观照，在特殊的对象上表现方式的融合统一中，把握它的真髓，而不能只求对外在形式因素的学习，而忘掉其内质。针对中国戏剧的特殊问题，对传统的继承与对西方诸多流派的借鉴，只能立足于一个基点，即回归戏剧作为一种艺术的独立品格。

新时期戏剧的探索之路，始于 1980 年，在艺术实践中，它沿着两条并行交错的线路求取进步。

一条线路是，着力于借鉴西方现代派的新经验。借鉴者选择的对象，主要是象征主义戏剧、表现主义戏剧和荒诞派戏剧。由于创作主体对这些流派的内质领悟尚浅，加之又未完全挣脱固有的思维模式的束缚，一开始只偏重于对外在形式因素的借用，因而造成形式大于内容的偏差，有些剧目甚至成为旧的“问题剧”加上“新形式”的包装。尽管如此，这方面的追求仍然冲决了独尊“模仿——再现”的堤堰，使舞台演出形式呈现出一派生机。在这条线路上虽然一时未见真正成功的作品，却为舞台艺术潜在的表现力进行了拓展，为造就精品提供了基础。

另一条线路是，沿着写实主义的道路行进。有些剧作家、艺术家力求把握“现实主义的真精神”，改变“问题剧”、“宣传剧”的思维模式，突破“应时性”的题材范围，着眼于现实生活、历史生活中人的生命活动，用鲜活丰满的形象取代概念化的人物，以求取作品内在意义的深化。应该说，这也是一条探索之路，而且，要在这条线路上不断求取进步，外在与内在的障碍显得更加顽强。可喜的是，我们在 80 年代可以看到几部上佳作品，它们作为新时期戏剧现实主义深化进度的标志物，应该占有重要地位。

在一段时间之内，特别是在 80 年代前几年，这两条线路的走向是并行的，各有特殊的贡献，也自有一些弱点。如果说世界剧坛的走向是“现代戏剧”与“现代派戏剧”，“彼此碰撞而又相互沟通的”，那么，中国新时期戏剧在求取进步的历程中，虽然理论研讨呈现出截然对立的态势，但是，剧本创作和舞台艺术的实践也正是“彼此碰撞而又相互沟通的”。说得明确些，在探索的开始时，两条线路是并列行进，在几年之后，到 80 年代中后期，已经出现相互交融的趋向。这种趋势可以《狗儿爷涅

犁》、《桑树坪纪事》、《洒满月光的荒原》以及稍后的《大荒野》为标志。这些作品，虽然风格各异，却在不同程度上体现着中国戏剧80年代在探索中求取进步的里程，显示着两条线路交融的优势和未来的走向。

进入90年代以后，80年代多方位探索的强劲势头，并未能持续下来。在剧本创作方面，虽有个别的较好的新作问世，总的状况却不容乐观，水准回落，探索中断。在舞台艺术方面，可见以往的形式探索在继续，这是导演的功绩，然而，由于没有好的剧本作为依托，这一方位的努力收效有限，总的感觉是导演大于剧作。

戏剧与观众

“没有观众就没有戏剧”。处于社会转型期的新时期戏剧对这句至理名言，有着倍加深切的感受。80年代初以来，以“问题剧”结束了短暂的繁荣期，面对“票房”的冷落，中国戏剧时时为失去观众而陷入迷津。即使在以探索求取进步的十年间，尽管戏剧界常常为眼前的成就悠然自得时，来自观众席的声声警钟，也使有志之士萌生一种危机感。出于对中国戏剧的生存状态及其前景的忧虑，思考与实验的范围也渐为广泛，在关注演出剧目的艺术水准的同时，又扩展到演出方式，制作方式以及演出团体的体制等等重大命题。无疑，针对中国戏剧的历史而言，这是更为艰难的求索之路。

观众是戏剧艺术构成的要素之一，演员与观众的现场直接交流，乃是戏剧艺术在欣赏方式上的优长，然而，正是这一事实，也对戏剧艺术提出了特殊的要求，诚如萨赛所说：“没有观众，就没有戏剧。观众是必要的，必不可少的条件。戏剧艺术必须使

它的各个‘器官’和这个条件相适应。”① 从这一角度来说，观众对戏剧的态度，或喜爱或冷漠，或取或舍，总是制约戏剧的命运。然而，中国戏剧对这一认知，却得来不易。

20世纪初，当中国戏剧的先驱者把西方戏剧形式引入国门时，最初是学校学生演剧，继之走向社会，都只限于少数爱好者的业余活动。在这时，戏剧应当适应中国观众的欣赏要求，还只是朦胧的观念。当时，编演的剧目演出场次很少，观众只局限在相当小的圈子。随着演出团体的职业化，为了求取生存，不能不考虑观众，剧目的选择也逐渐与此相适应。之后，由于演出经费问题，有些职业剧团开始从商界引入资本，而资本家出资办剧团是为了赢利，这就形成了戏剧史上的商业化时期。这一时期商业戏剧虽有不少弊端，但是，由于它的宗旨是以赢利求发展，就不能不适应普通观众的要求，由此而扩大新剧的观众群，营造了一个繁荣期，这就是“文明戏”的兴旺期。不过，这种势头未能持续多久，“文明戏”很快就衰败了。“文明戏”的商业化演出，从兴旺到衰败，是一个复杂的现象，作为一个历史的遗存，它蕴涵着很多经验和教训。当时，在追寻其衰落的原因时，见仁见智，意见分歧，有人归之为“文明戏”演出方式自身的弱点，有人为此而呼吁好的剧本作为演出的基础，有人怪罪于演出者片面迎合观众的“低级趣味”等等。在这些意见中，势头强劲，态度激进的意见是完全归罪于“商业化”本身，郑振铎说得明确：“现在的剧场都握在资本家的手里，戏剧家也都在资本家的支配底下……所以他们除了迎合社会上一般人的心理，排演各种博他们的欢迎的、毫无意义的、或且有害处的戏剧以外，简直不知更有他事。他们演戏，为的是金钱；他们办剧场，为的是金钱；至于什么是戏剧的艺术，什么是戏剧的使命，他们真是绝对的没有注意到呢！——也永远不会注意到呢！”这一批评完全正

① 萨赛：《戏剧美学初探》，见《古典文艺理论译丛》第11册，第257页。

确。然而，如果离开资本家的控制，独立兴办剧场，是否可行？在他看来，这也是难以实现的，“我们也许能聚集些资本，办一个剧场，然而恐怕决不能维持很久吧！”基于这种忧虑，他主张新剧欲求取进步，“除了组织爱美的剧团外，没有第二种办法”①。基于这一立场，陈大悲提出“爱美的戏剧”——“非职业的戏剧”的口号，以此取代“职业戏剧”。问题在于，“爱美的戏剧”虽然可以摆脱资本的桎梏而获得独立，但是，正如洪深所说：“爱美剧团，尽管不以牟利为目的，但在现在的社会里，蚀本蚀得太多的时候，工作就会不能进行的。如果原是要去寻求资本家来津贴或垫资，那么戏剧仍是多少地要受他们的支配的。所以爱美剧不是根本解决问题的办法。”② 在当时，“爱美的戏剧”是一种主张，并未能付诸实践并延续下来。对“文明戏”时期商业戏剧的否定，由此引发的“爱美的戏剧”与“职业戏剧”的讨论，表面上是对资本介入戏剧造成的弊端进行批评，但更为深刻的还在于戏剧与观众的关系，以及与此相联系的戏剧自身的生存问题。这一问题在演出实践中往往显得极为严酷。1920年，汪优游为改变“文明戏”以迎合观众为宗旨的恶习，选择肖伯纳的《华伦夫人之职业》作为演出剧目，他筹得资金，下功夫排练，公演却遭惨败。尽管新剧界对这次演出评价不一，甚至有“抱定宗旨演最高的戏，看客看不看懂不懂都不管”之类的说法，然而，对这次失败感受最深切的汪优游却是“痛定思痛”，从而深化了对观众问题的认知。他说：“剧场不能与看客宣告独立，如无看客，即无剧场。”“观剧界中底眼界高者究属有几位？如果但求眼界高的人看了满意，我怕不到一个月，我们的剧场就将大门紧闭，无论是高是低的戏剧，一律都要烟消云灭咧！”他认为：“中国人既然把看戏当做绝对的消遣性质，那

① 郑振铎：《光明运动的开始》，见《戏剧》1卷3号。

② 洪深：《中国新文学大系·戏剧集·导言》，第32页。

么他们花了几毛钱来看戏，我们总要给他们带些趣味回去，他们才不会冤枉。若是一味地对着他们宣讲道理，谁肯耐着性子听你的？无论你剧中含的问题对于社会是何等重要，奈何那班看客不懂你们说的什么演的什么，请教你有什么法子去改革他们的脑筋?"[①] 由一个剧目的失败引出的教训，乃是何等深刻。也可以说，由观众引发的生存问题，一直伴随着处于创建期的中国新剧界。然而，在当时，欲求深入探讨这一命题，并以此为契机，真正建立起戏剧自身的机制，似乎是一种苛求。

很快，处于稚弱期的中国新剧，就被投入社会大变革的洪流之中。它虽尚未确立起自身独立的品格，却已担负起为革命斗争服务，为民族解放战争服务的重任。在革命、战争的洪流中，它与观众的关系被简化为宣传群众、教育群众、组织群众。在那个特殊的环境中，它凭借特殊的政治敏感建起与观众交流的通道，那就是政治上的共感与共识。在这种情势下，承受这种负荷已属难能可贵，它也顾不及对戏剧与观众的关系进行全方位的思考。

建国以后，由于话剧本身在历史行程中所显示出的特殊功能，受到党和政府格外重视。戏剧演出团体纷纷成立，遍及从北京到外省的各大城市；从业者的生计和演出剧目的经费，全部由政府供给。这样，由于资本家介入剧院引起的弊端，已完全避免，但是，在“为政治服务”这一方针的指导下，剧院与观众之间，被恒定为“教育者”与“受教育者”的关系。一般地说，在一段时间之内，不仅戏剧家以“教育家”自诩，观众到剧院看戏，也是自觉地接受教育；因此，这种“教育者”与“受教育者”的关系被双向认可，并凝定成与此相适应的一种特殊的演出机制。这种机制只讲政治效益，不管经济效益。然而，观众

① 分别见《优游室剧谈》，载《时事新报·青光》（1921年）和《随便谈》，《戏剧》1卷6号。

即使以“受教育者”的身份买票看戏，进入观众席之后毕竟还有别的企望——满足艺术欣赏的要求。即使这种要求是潜在的，它也会在对选择欣赏对象以及对剧目的评价等方面显现出来。当时，剧目演出仰仗单位包场的方式，在某种程度上可以掩盖票房的危机，但却不能从根本上弥补观众的不满。当时任国务院总理的周恩来，青年时期曾参与新剧的编演活动，对话剧怀有特殊的兴趣，他在1961年曾经给话剧敲响警钟，他指出：“文艺作品在数量方面搞得很多，但质量不高。文艺队伍搞得很大，水平不高。”他特别强调，与其他艺术门类相比，话剧还要“弱一些”。他尖锐地提醒话剧界，由于“不承认基本规律，不搞基本训练”，“使话剧不能被人接受”。据此，他要求话剧界“都来研究规律”①。针对话剧而言，所谓“规律”，自然包括诸多命题，其中，对观演关系的重新认识也是“研究规律”的重要任务。周恩来作为国家的领导人，针对观众对话剧的不满，要求话剧界研究规律，可谓“振聋发聩”。然而，由于话剧理论的贫弱，由于此后外在与内在环境的突变，使得这一重大任务并未完成。在进入新时期的开端，戏剧观演关系并未发生实质性的改变。新时期的前两三年内，在新编演的大量剧目中，观众反响最强烈的是几部“问题剧”。剧作家以高度的政治责任感，在动荡的政治生活中敏锐地发现重大的社会问题，而这些问题也正是观众所迫切关注的。在剧目演出时，舞台与观众交流的渠道，也正是这股政治激情。政治激情固然也是一种情感，然而，由这种情感沟通的观演关系，得来虽易，失去也快。在1980年，观众对剧场的热情突然降温，固然直接表露的是对此类“问题剧”的不满，同时，也亮出了一个信号，要求重新构建观演关系。

---

① 周恩来：《在文艺工作座谈会和故事片创作会议上的讲话》，见《周恩来选集》下卷，第346－347页。

党的十一届三中全会以后，中国开始了从计划经济向市场经济的转轨，社会生活的中心也从政治一统转向“生产——消费”。不管戏剧界是否已经意识到，随着社会的转型，戏剧观众已在悄悄地发生变化。他们对“问题剧”的热情下落，起始于剧目所提出的“问题”不能超越自己所感悟的深度与广度，继之，他们对以“受教育者”的身份买票看戏也不再能接受了。何况，随着电视的日益普及，特别是电视剧数量的迅速增多和水准的逐步提高，加以“看电视”作为一种更为便捷的欣赏方式，在争取观众方面，为戏剧提供了一个强劲的对手。由于此类原因，始自80年代初，由于票房冷落造成的危机感，时时压迫着戏剧的从业人员。直到80年代中后期，一方面，多方位的探索取得可喜的进步，几部佳作问世，给中国戏剧带来希望之光；另一方面，票房仍是不时亮起黄牌，危机感并未削弱。为此，演出团体时时感到困惑不解：“中国观众怎么了?”中国新时期的大好形势，得力于思想观念的解放。迄今为止，从党的十一届三中全会，到邓小平南巡讲话，到党的十五大，作为社会进步、经济发展的里程，都是以思想观念的解放为先行，没有思想观念的解放，也就根本不会出现我国经济的高速增长，以及随之而来的社会的繁荣与进步。新时期戏剧置身于这样的大环境之中，一方面享受着社会进步的成果，一方面也经受着全社会性的思想观念解放的冲击，使它肌体的每一部分都经受着严峻的考验。固然，它自身取得的进步，也得力于思想观念的解放，不管是“形式革新”的主张，还是关于“审美戏剧”、“情感论”、“戏剧本体回归”，以及“清除庸俗社会学”的呼唤，对这些命题的思考大都源出于提高剧目水准的企望，都可以归之为思想观念的更新。这一层面的思考和努力，在新时期戏剧求取进步的历程中，都做出了不同程度的贡献。而且，对于这些命题的研讨，也是刚刚起步，都尚待深化，这是留给戏剧理论的任务。但是在走过十几年

之后的今天，回首反思，另一重大问题并未纳入研究的对象，这就是与观演关系相互制约着的戏剧演出机制也必须改变。

全社会性的思想观念的解放，使得戏剧已不可能再继续以教育者自居，它在社会生活中的地位也必将发生变化。这种要求首先来自观众，他们不再肯以单纯受教育为目的来买票看戏，进剧场只能是一种文化消费，而且，这只是日益多样化的文化消费方式中的一种。不管这种观念的转变是否已经成为每一个观众的自觉意志，但在总体意义上，却制约着他们的欣赏活动，包括对文化消费项目的选择，以及对演出剧目的选择与评价。在 80 年代初，新时期戏剧初尝危机之苦，正是起因于观众的这种变化。在 80 年代将近十年的岁月中，这种危机感曾经成为戏剧多方位探索的驱动力，并取得了不小的成果，部分上佳剧目的演出成功，曾使危机得以缓和，哪怕缓和只是局部性的，也给剧坛增强了希望。只是由于病因未明，使病症难得根治。随着市场经济的深入发展，全社会性的观念转变日益深化、强化，而戏剧自身探索的劲头却在弱化，甚至停滞，上佳作品更为稀少，使得在进入 90 年代时，情况更为严峻。不仅观众已大量流失，戏剧的从业者也开始流失。人们不再像 80 年代那样满腔热情地以探索求进步，甚至已失去了拯救戏剧的实际行动，而是忙于自救——自谋戏剧之外的出路。如果说，观演关系的改变，本来意味着将长期凝固的“教育与受教育”的关系，转化为“生产者与消费者”的关系，那么，在后一种新的关系中，惟此惟大者，就是观众。当观众仅仅以受教育者的身份作为戏剧的接受对象时，创作主体只需确定用什么思想去教育观众，用什么精神去影响观众，可以不必过多地考虑观众的欣赏要求；当观众以消费者的身份把戏剧作为消费对象时，生产者就必须满足他们对艺术欣赏的需求，这决非是“教育作用”与“宣传作用”所能承载。当消费者以此要求戏剧时，戏剧并未完成这一转变，观念的滞后显得更为突出。一

方面，观众的流失使戏剧危机日益深重，另一方面，诸多名目的评奖并未减少，致使很大一部分戏剧团体竟把“晋京演出”、“获奖”作为目的，作为求取生存的重要方式，而为观众演出只是一种辅助性的活动。这种情况表明，新时期改革开放的大潮，已把中国戏剧冲卷到市场门前，然而，它的观念与机制却滞留于计划经济与意识形态化的历史遗存之中。其生存之艰难，可想而知。应对这种尴尬、艰难的局面，始于90年代初，已有民间剧社或独立制作人等新的演出方式出现，他们自筹资金，自选剧目，自己组织演出班子并组织排演及演出活动。他们大都是戏剧的爱好者，出于在戏剧危机中闯条出路的志向，也为了“票房收入”，就更为重视普通观众的喜好。在这一意义上，他们在戏剧观念的转变上已处于领先地位，而且由此生成的一种演出方式，为重建新的观演关系，开拓了一条富有活力的路子。但是，在90年代上半期，这种新的演出方式毕竟只是蓓蕾乍开，欲求奇葩满园，尚需假以时日。

不管是哪种演出方式，欲赢得观众的青睐，剧目本身的综合水准，都将是决定性的因素。但是，针对中国戏剧的现实而言，首要的问题则是缺少优秀的剧本。在相当长的时间内，很多剧院尚在“等米下锅”，而在情急无奈之时，只有降格以求，勉强进入排练，其效果可想而知。在这种情况下，为求提高票房价值，在剧目演出时只有强化舆论宣传、新闻“炒作”等商业化运作方式，有时也颇见成效。然而，事实已经证明，这种运作方式如果不以剧目本身的品位为基础，并不利于戏剧事业的健康发展。

建立新的观演关系，乃是中国戏剧一次全方位的革命。新时期戏剧在应对当代观众的欣赏欲求时，应该进行全方位的自我调整，首先就是牢固树立起观众意识。由于感悟到这一问题的重要性，在80年代，伴随着戏剧观念的大讨论，“观众学”、“观众心理学”也曾被纳入理论研讨的对象，但尚未来得及深入下去。

在这一范围内，至少有两个具体问题，是极为重要的。其一，当代社会中文化消费的方式和品种日益增多，买票进剧场看戏，只是众多可供选择的消费品种之一。观众的分流，使戏剧已不能独占文化消费市场，它原有的“大众化艺术”的桂冠已被动摇，那么，戏剧艺术还有没有挑战群芳的巨大魅力？如果它还能在文化市场上争得一部分消费者，又将怎样确立自己的位置？

人们常说，在现代社会中，戏剧最强劲的对手是电视剧，这早已是不争的事实。一部舞台剧在初演时即使能有持续三百场的记录，其观众总和也只有三十万人次；一部电视剧如能保持中等的收视率，就拥有数千万观众。在电视日益普及的今天，加上录像带、VCD、DVD等家庭影院大量进入家庭，所谓“大众化”艺术已为影象艺术所独占，就连曾经夺此桂冠的电影艺术，也只能拱手相让；至于戏剧，则更是望尘莫及了。据此，戏剧界早已有一种说法，认为戏剧只是“少数人的艺术”。不过，这一说法不仅是自诩，也混杂着一种“自傲”。所谓“少数人”，完全可以被界定为高踞于“大众”之上的精英群体，戏剧如能被这一群体所独享，“少”则少点，岂不显得格外高贵！如果以此自诩，便难免要品尝“高处不胜寒”之苦。与此相对应，有人则提出另一概念：戏剧是“小众艺术”。“小”虽小，却仍不失为“众”；而“大众”与“小众”，只在于“大”与“小”的量之别。至于“小”到何种程度，那就要取决于戏剧自身能量之所及。选用这一称谓，既有实事求是之优长，却无自命清高之弊端。

与舞台剧相比较，电视剧在欣赏方式上具有很大的优越性。面对这样一个强劲的对手，戏剧对观众的吸引力，必须达到这样的强度：使观众肯于离开舒适的沙发而走向剧场。戏剧自身的优势在于演员与观众之间的现场直接交流，在于观众欣赏戏剧时的现场参与感，这种独特的感受乃是电视剧难于满足的。然而，要

把戏剧的这一优势变为现实，使直接交流的通道得以畅达无阻，也并非易事。在80年代多方位探索期间，为求强化观众的参与感，有些剧目曾探索新的演出方式，也不无成效。然而，就多数剧目而言，这一方位的探索，从一开始，就显得软弱无力。问题在于，如果观众现场参与所获得的并非是强化审美愉悦，而是被迫聆听强制的说教，使人感到，缩小演员与观众之间的距离，只是为了使“高台教化”变成“耳提面命”；或者，少数人的直接参与，只是干扰多数观众正常的欣赏……，在这种状态下，观众丧失参与的兴趣，实乃必然。从本质上讲，舞台与观众相交流的通道，应该是一条深层情感的流程；观众的现场参与，乃是深层情感的参与，而且应有艺术的限度。这也就是说，戏剧如能发挥自己的优长，把观众从电视机旁吸引到剧场里来，所凭借的，首先是剧目的艺术品位，是多样化的形式，以及情感内容的深度，使“直接交流”的通道流淌着强劲的生命活力。据不完全统计，中央电视台、北京电视台（包括有线台）在一年内播出的电视剧就有数千集之多，而且剧目的水准又在提高，这使得戏剧观众对演出剧目的要求更为苛刻。而在当前舞台上演出的一些剧目，却滞留于一般的水准，人物形象的情感深度未能超越好的电视剧，有的甚至比观众在实际生活中体验到的还要浮浅，在这种状态下，剧场对观众的吸引力自然是贫弱的。

面对票房冷落的状况，戏剧界在危机感的压迫下，已不可能无视观众的现实需要。有人认为过于强调演出剧目的艺术品味，似乎与当代中国观众的文化消费需求相矛盾，“曲高和寡”，更难以解除票房危机。实际上，作为戏剧艺术的生产者，最大的危险是低估当代观众的欣赏品位。正如中国的足球，踢球的水平远未能冲出亚洲，而球迷的眼光却已冲进世界。各足球强国的甲级、超级联赛、世界杯决赛，通过电视转播，大大提高了中国球迷的欣赏水平，使得中国足球的落后愈加昭彰。戏剧观众虽然很

少有机会欣赏国外高水准的戏剧演出，但是，出版物、名著、电影、电视、录像带、影碟等等，都能使观众大开眼界，促使欣赏品味在不断提高。在某种意义上，处于信息时代的当代观众，是被戏剧艺术造就着。当然，与足球赛事相比较，世界艺术生产的情况要复杂得多，现代传媒给中国观众提供的欣赏对象，也是良莠不齐，为观众不满者也不乏其例。尽管如此，那些好的、受到观众欢迎的艺术作品，已为观众提供了一种比较值，在比较中提高了对国产新剧目的水准、品位的潜在要求。如果剧院提供给当代观众的剧目低于这种要求，他们怎会买票看戏？事实上，近几年间上演的国产剧目，无论是剧本、导演艺术还是表演艺术，其总体水平并不高，与其说是“曲高和寡”，勿宁说是戏剧滞后于观众。

其二，戏剧既要步入市场，又要超越市场保持自身的艺术独立性。欲进入市场，就要按市场规律办事；而欲保持自身的艺术独立性，则必须坚持艺术的规律。事实上，此二者不仅不是自然合一的，而且往往是相互对立。这正是新时期戏剧在步入文化市场之后必须要解决的问题。

然而，能够化解两者之间的矛盾的关键因素，也在于观众。

马克思说过：“消费本身作为动力是靠对象作媒介的。”这就是说，消费是促进生产的动力，而这一动力是靠消费者（即消费对象）来提供的。艺术生产也是如此。马克思还说：“艺术对象创造出懂得艺术的能够欣赏美的大众。”[①] 这是一方面，另一方面，“生产不仅为主体生产对象，而且也为对象生产主体”，这一主体即艺术创造者。这正是艺术生产的“双向创造”；美的艺术创造出能够欣赏美的艺术的消费者，反过来，这样的消费者也创造着生产美的艺术的生产者。当然，这并不排除消费者的复

① 《马克思恩格斯论艺术》，人民文学出版社1960年版。

杂性，也不能否认市场的复杂性。市场对艺术的腐蚀作用是存在的。消费者低级趣味的存在，很可能导致部分生产者去迎合这种低级趣味。另一方面，创新的、严格自律的艺术家的作品暂时不被人接受，也是常有的事。这类问题，都是可以解决的。君不见，纯“物质”的商品世界也在经历优胜劣汰的过程，而能够经受住时间考验的也恰恰是那些货真价实的品牌！在某种意义上说，商家的“品牌”意识，类似于戏剧界的“精品”意识。说到底，戏剧只能靠真正的精品去征服观众，赢得观众的青睐。

20 世纪 80 -90 年代，是中国大陆发生伟大变革的时期。邓小平和以江泽民为首的党中央，不断地引导我们转变观念，解放思想，把我们从偏见、狭隘、无知、盲目的迷误和局限中解放出来，引导到一个极高的境界，即“时代——人类”的历史高度。与社会变革的深度与广度相比较，这一时期的戏剧艺术，虽然在不断求取进步，但是，它仍然显得滞后。本书开头曾引用恩斯特·卡西尔的话：“人如果不意识到他现在的状况和他过去的局限，他就不可能塑造未来的形式。”我们对新时期戏剧进行全方位的反思，其目的也正是塑造未来。面向未来，我们首先思考的自然是戏剧的历史使命。今天正进行着史无前例的经济改革和经济建设，与之同时，真正意义上的文化革命与文化建设也已提交到我们民族面前。过去，当政治充斥一切时，戏剧始终被放在为政治服务的位置上，当经济建设变为全国人民最主要的任务时，戏剧是否该转过来为经济改革与经济建设服务？实际上，这种转变只是戏剧的一种使命和作用，而且是属于外在的、功利的、短视的作为。无论是要求戏剧为政治服务还是为经济服务，都将把戏剧置于从属的地位，而丧失掉其自身的独立品格。

马克思面对德国的革命任务时，曾经提出这样一个问题：“试问，德国能不能实现一个原则的高度的实践，即实现一个不但能把德国提高到现代各国的现有水平，而且提高到这些国家即

将达到的人的高度的革命呢?”所谓“提高到现代各国的现有水平”，这一使命无疑是要由经济——政治来承担，而“达到人的高度的革命”，这一使命却要由文化（狭义的）来承担。在中国戏剧既往的视界与语境中，只有马克思说的前一项任务，并在这一任务中居于从属的地位。而面对未来，中国戏剧应该超越过去和局限，参与文化重新建构这一伟大使命。戏剧作为一种艺术，必将超越短视的功利观，触及并重新塑造着的是人的感觉方式与构成，人的情感方式与构成，也就是参与着以价值体系为核心的人格与素质的重建，以此达到对人的全面的人格与素质能力的培育，质言之，艺术生产说到底，实际上是对人自身的生产与再生产。在20世纪行将结束的时候，我们倾听着新世纪的脉搏，欲塑造中国戏剧的未来形式，所领悟到的正是这种使命感。

我们对新时期戏剧走过的一段路程进行反思时，这种使命感伴随着我们，引导着我们，给我们一种价值取向。自觉于这种负荷，我们的心情并不轻松。

[该文是为《新时期戏剧艺术论》一书所写的导论。]

原载《戏剧》2000年第1期

影片《兰陵王》的探索与成就

唐代歌舞戏《兰陵王入阵曲》虽被载入史册，但对今天的观众毕竟已是千年以前的“古董”，而且知者甚少。一位年轻的电影导演竟然倾心于这件古董，先是把它搬上舞台，继而经过精心创造，又拍成影片，把它献给今天的观众。据他自己说，这样做并非是“发思古之幽情”，而是从中发现了能够与当代观众交流的文化内涵，亦可以借助这一古代传说故事，为中国电影艺术的创新与超越显显身手。应该说，在这两个方面，影片《兰陵王》都取得了较高的成就。

据传，兰陵王高长恭是北齐人，他勇武过人，但容貌清秀，在战乱年代，自思难以威慑敌人，出征时遂戴木雕面具，常常取胜。一次与周师战于洛阳金墉，他戴面具入阵，以少击众，竟获全胜。齐人仰慕其勇武过人，编成歌舞，以颂其战功。到唐代，《兰陵王入阵曲》发展成歌舞戏，称之为“大面”，又称“代面”。作为古代的歌舞戏，它的情节相当简单，主要场面是两军争斗。在现代战争中，面具的威慑作用早已不复存在，这一传说故事似乎亦不具有超越时空的内在意义。然而，传说故事只不过是供给拍制影片的素材，或者说，它只是为编导者创作影片提供的机缘。胡雪桦对兰陵王的传说故事发生兴趣，与其说是在于崇敬这位古代人物勇冠三军的英雄行为，勿宁说是这一人物与其所戴面具的关系激发起艺术的灵感。通观全片，无论是构成情节的基础，还是主要人物形象的内在意义，或者说是编导者从这一古

代传说故事中发掘出的、藉以与当代观众交流的文化底蕴，这一切也都寄寓在主人公与他戴的面具的灵系之中。

在舞台演出中使用面具，本有悠久的历史。古代希腊戏剧，曾使用过面具；东方一些国家的民族戏剧，更有使用面具的传统，中国戏曲中的脸谱，也受古代面具的影响。但是，欧洲戏剧在18世纪已废弃了面具。英国现代戏剧改革家戈登·克雷却在本世纪初预言：“假面具将重返剧场。”在他看来，戏剧应该“超越于现实”，而人（演员）的面孔却是“最现实的东西”，它会滞碍戏剧对现实的“超越”。他认为，“要到几百年以前东方的遗产中去探索”，从而“创造出世界性的假面具”——“可以看得见的思想表达方式”（《对假面具的注解》，1907）。美国现代剧作家尤金·奥尼尔曾在《大神勃朗》、《上帝的孩子都有翅膀》、《拉撒勒斯笑了》等剧中多次使用面具。他认为，“那些纯现实主义为术语构思的戏剧”并不适合使用面具，但在“新的现代剧”中却应该使用它。在他看来，现代剧使用面具的主要价值是属于心理学范畴，因为，现代剧作家面临的课题是：“怎样才能以最明晰、最经济的戏剧手段，表现出心理学的探索不断向我们揭示人心中隐藏的深刻矛盾”，运用面具就是解决这一课题的“最自由的方式”。他把面具视为“人们内心世界的一个象征”（《关于面具的备忘录》，1952）。事实证明，在现代戏剧中使用面具有着宽广的途径。对此，不需具体说明。不过，我们面对的是一部影片，那么，在银幕上使用面具是否具有戏剧的同等价值？

在这一意义上，《兰陵王》的编导面临的是一个艰难而复杂的课题。要解决这一课题，胡雪桦必须有勇气向电影的传统观念挑战。实际上，这位年轻的艺术家对影片《兰陵王》艺术构思的起点，连同他在拍制过程中的艺术追求，正是直面一场挑战。

电影界的一种传统观念，乃是片面强调这种艺术的“现实

主义本性”，无论是克拉考尔关于“物质现实的复原”的论断，还是巴赞的“影象本体论”的主张，都强化了这种观念。一般地说，在银幕上使用“面具”，似乎是与它的“现实主义本性”相悖的。如果说，在戏剧领域，奥尼尔虽然重视面具的心理学价值，但他却把“使用面具”排除于“纯现实主义”戏剧之外；那么，在电影艺术中，面具能否作为一种“超越现实”的手段？这似乎已不再成为问题。我们毕竟欣赏过像《摩登大圣》这样的影片。在这部表现当代人生活的喜剧作品中，本是一个平庸的银行职员，在偶然的机遇中拣到一个面具，只要戴上它，就具有了超自然的特异功能，并带引他出入险境，惩恶锄凶，无往不胜。我们也可以把那个丢之不去、具有神奇魔力的面具，看作是主人公内心世界的一种象征。这部影片是超越现实的、幻想意味浓重的怪诞喜剧。我所以提到这部喜剧片，并非是要把它与《兰陵王》进行比较，而是想通过这一实例说明一个道理！如果电影艺术不想固守它的“现实主义的本性”，那么，在银幕上使用面具，同样有着宽阔的途径。

在《兰陵王》中，主人公使用面具，完全是为求超越自我的选择行为，因而，也就成为影片叙事结构的基础。然而，如果编导者只是在这一层面使用面具，就像在唐代歌舞剧中那样：面对凶猛的敌人，主人公过于清秀的面孔缺少威慑力量，他戴上面具就如风助虎威，屡立战功。如果仅仅是这样，编导者完全可以按照现实主义原则处理这一传说故事，在叙事结构上保留原初的因果逻辑……《兰陵王》的构思并未遵循这条线路。真实地再现兰陵王的战绩，向今天的观众介绍一位古代传奇式的英雄，并不是这部影片的主旨。编导者用片头字幕提示我们：“一个古老的传说：母亲、儿子和面具。”这既是影片题材的中心点，也是编导者把一个传说故事加工改造成情节的凝聚点，而影片深邃的文化内涵也正是寄寓于此的。

在影片中，兰陵生存于一个纷争战乱的年代，他在十五岁经受母亲的洗礼，以一个成年男性的身份步入战阵。然而，这种身份并不被实际认可。那张清秀俊美的面孔，使他成为黑鹰部落嘲笑的对象。本部落期望他克敌致胜，他心爱的姑娘要他去杀死黑鹰，成为一个真正的男人，成为英雄。于是，他为了改变形象，用母亲请来的神木，刻制成一个面具。当他戴上面具出现在战场上时，已变成骁悍善战、令人生畏的战将。面具不仅改变了兰陵的外部形象，更侵入主体的灵魂，就如恶魔附体。原初的兰陵已不复存在。为适应部落纷争的现实环境对“男人”的要求，为求得亲人、部落和敌人的认可，兰陵重塑自我，其结果却丢失了原初的自己。一方面是面具驱使下的惯性行为，另一方面则是找回原初自我的潜在要求。这种深刻的内在矛盾分化为两种声音：面具的喊声是“面具是兰陵”；兰陵的心声则是“母亲救救兰陵”。母亲为了使异化了的兰陵复归，要驱走面具；然而，面具竟是固执不从：“他是我的，兰陵是我的！”

在这里，我们当然可以把面具视为兰陵人格异化的一个象征，但是，它已具有生命，已被人格化了。说得明确些，它已经成为影片中的重要人物。这是影片的编导者对原素材进行改造的基点。根据这类古代传说故事改造成影片的情节，需要的是创作主体从中发现“古今相通”的东西，也就是黑格尔所说的“既真实而对现代文化来说又是意义还未过去的内容（意蕴）”。如果说，古代传说中兰陵与面具的关系蕴涵着某种人性的启示，不仅是“意义还未过去”，而且在日益深刻化、复杂化。现代人面临的重大课题是：社会要求人扮演各种角色，而每一种角色都按必备条件规范着扮演者，这也就是“塑造”。人按照环境的规范“塑造”自己，以求得合格地扮演社会所分配的角色；而扮演社会角色的每一次成功，也往往要付出代价，也就是本性的异化，就像兰陵为完成部落的要求戴上面具征战获胜后的情景。在这尴

尬的境地中，究竟以何者为重！这正是人类面临两难的选择。如果说，兰陵藉助面具的魔力战胜黑鹰而成为英雄，那么，面具对主体心灵的侵入与占有，又把他推向再次抉择的关头。是坚持面具所指引的线路走下去，还是追寻失去的本性？这不仅是兰陵本人的内在矛盾，也是母亲与英英深切的痛苦所在。由于爱，她们要救助兰陵，义无反顾，为此而牺牲了自己。影片在这一段落着力表现母亲的无私的爱以及她的精神的升华与神化。从火烧面具、沐浴直到登上祭坛“血祭面具”，一系列诗化的语言把形象的情感内容大大强化，而且具有感人至深、发人深思的神圣意味。剥离面具的兰陵，固然是一次再生，这是一个惨烈搏斗的过程，而且是靠伟大的母亲的“血祭”完成的。通过这一段落，我们至少可以深切地感悟到：在人性异化之后的重新塑造，真正是“脱胎换骨”般的艰难；不过，针对兰陵而言，环境要求他扮演的角色并未结束，他虽然剥离了面具，但处于危境中的部落却需要他继续征战。为此，族人又祈求他重新戴上面具……在这里，我们似乎又返回到原初的情境：兰陵又面临着选择。然而，在影片结尾处，我们看到的却是一组令人欣慰的画面：先是兰陵面对族人的祈求，不得不再次违心地重戴面具，再上沙场，并果然再度勇退敌兵；随后一个摇升镜头，缓缓揭示：兰陵是反戴面具、倒骑战骑的。在族人的欢庆胜利声中，兰陵沉重地摘下面具，将之弃之于山谷。智慧的兰陵离开族人，背着死去的母亲，独自向浩渺的深山走去。这组象征性的画面同样具有冲击力，它把主人公在两难人生处境中选择自己、重塑自己的主题作出了深一层的开掘。

所谓“诗化语言”，指的是那些具有诗情、诗意、诗的韵味的表现手段和表现方式。藉助它们，电影不仅可以超越对人的活动和现实进程的客观再现，还可以把创作主体对人和现实的体验、感悟铸就成形象，而进入表现的领域。这类表现性的语言，

在影片《兰陵王》中居于重要的地位。比如，关于兰陵与面具那种血肉相连的特殊关系的处理；关于母亲淋浴时的光与影的画面处理；并于兰陵把面具抛向空中落地后爆炸的镜头组合，在某些段落中大全景与大特写的跳跃式对接，等等，这些诗化语言的表现功能不仅强化、升华了段落的情感内容，而且也汇集成影片的风格特色。有人把这部影片称之为“诗化电影”，也有人沿用象征主义、表现主义等等名目为影片定性。对此，尚需进一步研讨。不过，有一点是明确的：这部影片在发挥电影艺术的假定性本性方面格外引人瞩目。

我并不认为，《兰陵王》在这方面已是完美无缺了。然而，与对局部性缺陷的具体评价相比较，我更重视这部影片的编导者勇于探索的胆识及其总体性的成果。针对当今中国电影艺术的拓展，欲求取长足的进步而言，在这一领域的探索就显得格外珍贵了。

原载《戏剧艺术》2000年第3期